

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»





Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

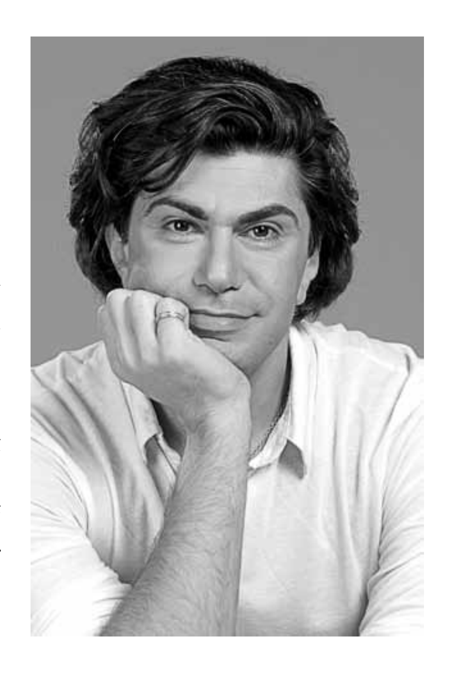
А. Я. Ваганова
Конференция по вопросам хореографического образования. Москва. 1936 год.

ББК 85.335.42



Журнал «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» включен в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых по решению Высшей аттестационной комиссии (ВАК) должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

ISSN 1681–8962



Дорогие читатели!

Мы рады предложить Вам обновленный журнал Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

В своем стремлении сделать журнал интереснее и содержательнее, редакция расширила тематику, обратившись к различным искусствоведческим темам, изменила прежний формат и дизайн, в рамках существующих правил научных изданий. Увеличилось и количество выпусков, теперь журнал выходит раз в два месяца и насчитывает шесть выпусков в год.

Наша редакционная коллегия включает теперь в свой состав также ведущих иностранных специалистов в области хореографического искусства и арт-менеджмента. В некоторых выпусках журнала Вы найдете публикации наших иностранных авторов, с переводом на русский язык.

Мы искренне надеемся на читательский интерес к Вестнику и приглашаем авторов к сотрудничеству в реализации одной из самых благородных задач: сохранении наследия русского балета и отечественной и мировой культуры. Хореографическое искусство особенно нуждается в постоянном теоретическом и научном освещении, так как оно эфемерно по своей природе. Проводимые научные исследования помогают зафиксировать яркие мгновения истории развития искусства балета и сделать их достоянием вечности.

Ректор Н. М. Цискаридзе

ОТ РЕДАКЦИИ

Дорогие читатели и авторы журнала
«Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой»!

Открытие настоящей серии знаменует собой очередной этап в истории «Вестника Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой», который уже несколько десятилетий является одним из немногих отечественных научных изданий, посвященных теории, истории и методологии хореографического искусства. Впервые с момента основания журнала в 1991 г. его развитие вошло в период расширения предметного поля интеллектуального дискурса. Руководство Академии постаралось вовлечь в процессс представителей максимально широкого круга искусствоведческих и педагогических дисциплин, расширив как географические, так и тематические составляющие нашего журнала.

Наш журнал будет выходить шесть раз в год и знакомить читателей с новейшими разработками отечественных и зарубежных ученых по различным искусствоведческим проблемам. В своей редакционной политике мы придерживаемся линии предоставления наибольшей свободы авторам. Вместо практики формирования тематических номеров читатель найдет в нашем журнале классический принцип рубрикации с большим числом постоянных разделов, организованных таким образом, чтобы не ограничивать авторов в выборе темы.

Каждый номер мы планируем открывать рубрикой «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика». Страницы, посвященные истории, традициям, опыту поколений нашего старейшего учебного заведения чрезвычайно важны не только для Академии, но и для мирового историко-художественного научного поля, в котором история отечественного балета заняла свое неизменное место.

Рубрика «Harmonia mundi» посвящена вечным проблемам и спорам в мировом художественном пространстве с опорой на существующий многовековой опыт.

Рубрика «В зеркале искусств» представляет искусствоведческий дискурс в междисциплинарном проблемном поле. Не оказались за пределами нашего внимания живые темы современности (рубрика «Теория и практика современного искусства»). Здесь мы публикуем дискуссионные материалы, посвященные актуальнейшим проблемам, которые на страницах издания будут неизменно обсуждаемы.

Не умаляя важности всех прочих, и хотелось бы обратить Ваше особое внимание на ряд материалов. Это, в первую очередь, статья Н. Н. Зозулиной о неосуществленном замысле постановки балета «Гамлет» Леонида Якобсона, работа над которой была инициирована серьезными архивными исследованиями автора.

Одним из важных преобразований в нашем журнале стало появление рубрики «Вопросы методологии науки и образования». Его открывает статья Е. Э. Дробышевой «Аксиология науки: о ценности и стоимости научного высказывания». Инновационная идея, имеющая отношение к проблематике и аксиологии научной деятельности не может не обратить на себя внимание читателя.

И последнее, о чем хотелось бы упомянуть, это интереснейший материал Е. Н. Байгузиной «Загадки Эберлинга, или Балерина М. Т. Семенова в мастерской художника». Само название статьи красноречиво свидетельствует о том, что в основу исследования была положена увлекательная реальная история, фактология которой аргументированно изложена автором. В результате — материал сочетает в себе почти детективную привлекательность с серьезностью научной разработки.

Приглашаем авторов к сотрудничеству и предлагаем возможность публикации оригинальных научных разработок и исследований.

Главный редактор, кандидат искусствоведения,
Лаврова С. В.

СОДЕРЖАНИЕ

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

Л. И. Абызова. Агриппина Яковлевна Ваганова в годы Великой Отечественной войны (материалы к биографии) 9

П. Ю. Масленников. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии 17

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

И. И. Борисова. Балет «Сияние Севера» по картинам якутских художников 24

Я. Ю. Гурова. Ираклий и Елизавета Никитины (материалы к биографии) 30

Н. Н. Зозулина. «Гамлет» Леонида Якобсона. Неосуществленный замысел 35

О. И. Розанова. Под знаком Зубра. Балет Юрия Трояна в Национальном Академическом Большом театре оперы и балета республики Беларусь 64

П. А. Силкин. Некоторые базовые движения классического экзерсиса в интерпретации Баланчина 69

Ю. А. Стадник. Этнохореографическая деятельность И. А. Моисеева 73

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

А. В. Ипатов, А. Э. Невская. Исследование личности артистов балета с целью оптимизации процесса самореализации и минимизации риска профессиональных деструкций 79

Г. Ж. Капанова. Из гимнастики — в балет: критерии хореографической пригодности 87

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Е. Э. Дробышева. Аксиология науки: о ценности и стоимости научного высказывания 94

HARMONIA MUNDI

Г. Н. Домбраускене. Восточное и западное в мелодике корейских протестантских песнопений XX века: к вопросу о взаимодействии универсального и национально-специфического 105

В. Н. Дробышев. Событие мифа 114

О. А. Печурина. Интерпретация традиционных ремесел в народном танце. Ткачество и плетение 119

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

Е. Н. Байгузина. Загадки Эберлинга, или Балерина М. Т. Семенова в мастерской художника 132

М. Б. Горбатенко. Немецкий драматург-интеллектуал и австрийский театр: Постановки Георга Кайзера на сценах Австро-Венгерской империи в 1910–1920 гг. 143

И. И. Крымская. История театральных воплощений сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук» 152

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Е. В. Акбалькан. Театр звука. Трактовка голоса в камерно-вокальных произведениях новой музыки 167

Г. К. Жукова. Рождение додекафонии из духа Каббалы: этнокультурные предпосылки конструирования и функционирования языка нововенской композиторской школы 176
С. В. Лаврова. Трансформация структурного мышления музыкального постсериализма в контексте открытий современной науки 184
Л. А. Меньшиков. Становление жанровой системы флюксуса 192

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Т. Н. Горина. Выставки, встречи, презентации, экскурсии в Мемориальном кабинете истории отечественного хореографического образования. Апрель-июнь 2014 203

КНИЖНАЯ ПОЛКА

О. А. Федорченко. Эти разные, разные лики танца. Книга Е. Байгузиной «Многоликий танец. Темы и образы в русском и западноевропейском изобразительном искусстве. Избранные лекции» 205

Список сокращений 207
Аннотации 208
Авторы 223
Редакционная политика журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 227
Перечень требований к материалам, представляемым для публикации в Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой 228
К сведению подписчиков 232

CONTENT

VAGANOVA BALLET ACADEMY: EXPERIENS, RADITION, PRACTICE

L. I. Abyzova. Agrippina Vaganova during the Great Patriotic War 9
P. Y. Maslennikov. A. Y. Vaganov's role in the development of biomedical aspects of choreography 17

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC

I. Borisova. Ballet «Light of the North» about pictures of Yakut artists 24
Y. J. Gurova. Irakli and Elizabeth Nikitiny. Materials to the biography 30
N. N. Zozulina. «Hamlet» by Leonid Jacobson. An unrealized plan 35
O. I. Rozanova. Under the sign of the Bison. (Yury Troyan ballet at the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus) 64
P. A. Silkin. Some basic movements of classical Exercise in the interpretation of Balanchine 69
J. A. Stadnik. I. A. Moiseev`s ethnic choreography activity 73

PSYCHOLOGY AND PEDAGOGICAL ASPECTS OF CHOREOGRAPHY

V. Ipatov, A. E. Nevskaya. The study of personality Ballet in order to optimize the process of self-realization and to minimize the risk of professional destruction 79
G. J. Kapanova. From gymnastics to ballet: choreographic suitability criteria 87

METHODOLOGICAL ISSUES OF SCIENCE AND EDUCATION

E. E. Drobysheva. Axiology of science: of the value and evaluation of scientific statements 94

HARMONIA MUNDI

G. N. Dombrauskene. «Eastern» and «Western» in melodies in Korean Protestant hymns of the XX century: the question of the interaction between the universal and the specific of national 105
V. N. Drobyshev. Myth event 114
O. A. Pechurina. Interpretation of traditional crafts in folk dances. Weaving and braiding 119

IN A MIRROR OF ARTS

E. N. Baigusina. Mysteries of Eberling or ballerina M. T. Semenova is in the artist's studio 132
M. B. Gorbatenko. The intellectual German drama on the Austrian scene: Georg Kaisers staging in Austria in 1910–1920 143
I. Krymskaya. History of theatrical evocation of «The Yellow Sound», scenic composition by Wassily Kandinsky 152

THEORY AND PRACTICE OF CONTEMPORARY ART

E. V. Akbalkan. The theatre of sound. The role of voice in new vocal chamber music 167
G. K. Zhukova. The Birth of Dodecaphony from the Spirit of Kabbalah: Ethno-cultural Premises in the Emerging and Development of the Second Viennese School Musical Language 176

S. V. Lavrova. The transforming of structural thinking in postserial music 184
L. A. Menshikov. Creation the system of fluxus genres 192

CHRONICLE

T. N. Gorina. Exhibitions, meetings, presentations, excursions in the Museum of history of Russian choreographic education. April — June 2014 203

BOOKSHELF

O. A. Fedorchenko. These different, different faces of dance. E. Baiguzin's book «The Many Faces of dance. Themes and characters in Russian and Western European Art. Selected lectures» 205

List of acronyms 207
Absracts 216
List of autors 223
Editorial policy of the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» 227
List of requirements and conditions shown to materials, represented for the publication in the «Bulletin of Vaganova Ballet Academy» 228
To data of followers 232

АКАДЕМИЯ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ: ОПЫТ, ТРАДИЦИИ, ПРАКТИКА

УДК 792.8

Л. И. Абызова

АГРИППИНА ЯКОВЛЕВНА ВАГАНОВА В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ)

В биографии Агриппины Яковлевны Вагановой, казалось бы, нет белых пятен. Ее ученицы Вера Михайловна Красовская и Галина Дмитриевна Кремшевская написали книги о жизни своего великого педагога, но военным дням на станицах этих книг уделено удивительно мало внимания, есть там, к сожалению, и фактологические ошибки[1].

Роковой для страны 1937 год оставил след и в судьбе Агриппины Яковлевны Вагановой: ее творческая деятельность изменилась. В декабре появился приказ:

«Объявляется для сведения приказ Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР за № 852 от 19 декабря 1937 года:

1. Удовлетворить просьбу народной артистки РСФСР тов. А. Я. Вагановой и освободить ее от работы в Театре оперы и балета им. С. М. Кирова.

<...> 3. Предложить Ленинградскому хореографическому училищу широко использовать А. Я. Ваганову по линии педагогической работы. <...>» [1, с. 195–196].

Ваганова, с 1931 года занимавшая в Государственном Академическом Театре оперы и балета им. С. М. Кирова (ГАТОБ) пост художественного руководителя балета, была вынуждена покинуть труппу. Хорошо еще, что вышестоящие власти ограничились увольнением «по собственному желанию» и оставили ей педагогическую работу в Ленинградском хореографическом училище (ЛХУ). Славу балетной труппы ГАТОБ им. С. М. Кирова составляли выпускники ЛХУ, ученицы А. Я. Вагановой: Г. С. Уланова, Т. М. Вечеслова, О. Г. Иордан, Ф. И. Балабина, Н. М. Дудинская, А. Я. Шелест, Н. А. Анисимова.

17–26 мая 1940 года с триумфом прошла Декада ленинградского искусства в Москве. ГАТОБ имени С. М. Кирова показал новый балет «Ромео и Джульетта» (премьера состоялась в январе 1940 года) с Г. С. Улановой в партии Джульетты и К. М. Сергеевым в партии Ромео, «Лебединое озеро» в редакции А. Я. Вагановой, где Уланова исполнила партию Лебедя.

---

[1] См. далее.

В Декаде участвовало и ЛХУ с масштабной программой. Концерт открывался «Уроком классического танца» А. Я. Вагановой. Его продолжал «Урок характерного танца» А. В. Лопухова. Такие театрализованные уроки, показывали процесс обучения учеников младших и средних классов, нравились зрителям. Затем следовали десять номеров из классических балетов и специально поставленные миниатюры, «Шопениана», акт «Свадьба» из балета «Партизанские дни» и сюита «Танцы народов СССР» (двенадцать танцев). Выступление ЛХУ было высоко оценено: Указом Верховного Совета СССР о награждении артистов ленинградских театров А. Я. Ваганова была удостоена ордена Трудового Красного Знамени. В то время такая награда была редким событием, и во всех официальных бумагах, включая афиши и программки спектаклей, перед фамилией награжденного ставилось гордое «орденоносец».

Весть о начале Великой Отечественной войны застала воспитанников и педагогов Ленинградского хореографического училища на сцене театра. 22 июня 1941 года здесь шла генеральная репетиция выпускного спектакля — балета «Бэла» на музыку композитора Владимира Дешевого по произведениям М. Ю. Лермонтова. То была первая большая постановка Бориса Фенстера, студента балетмейстерских курсов, созданных при ЛХУ. Главную партию в балете исполняла Нонна Ястребова, ученица А. Я. Вагановой, лучшая в выпуске этого года. Выпускной спектакль состоялся, как и было назначено, 25 июня.

19 августа 1941 года из Ленинграда в город Молотов (Пермь) ушел эшелон, в котором эвакуировались труппа ГАТОБ им. С. М. Кирова, а также воспитанники и педагоги Училища. Эшелон был одним из последних покинувших город пред тем, как сомкнулось кольцо блокады (это случилось 8 сентября 1941 года, когда немецкие войска взяли Шлиссельбург, вышли к Ладожскому озеру, и сухопутное сообщение Ленинграда со страной прервалось). Ваганова в эвакуацию не поехала по личным причинам — не захотела оставить сына и невестку.

Культурная жизнь города не замерла. После эвакуации музыкальных театров в Ленинграде осталась значительная группа артистов, музыкантов и представителей иных профессий. Они были собраны на базе ГАТОБ им. С. М. Кирова и принялись за подготовку опер «Евгений Онегин», «Травиата» и «Пиковая дама».

В своих воспоминаниях А. Я. Ваганова писала: «Я, не работавшая уже в театре несколько лет в качестве руководителя, сочла необходимым откликнуться на приглашение Белякова[1] и взять бразды правления балетной труппой, при совместной работе с режиссером А. В. Ивановским. Явилась идея открыть театр в филиале (Народный дом), так как театр Кирова поврежден в результате разрыва большой бомбы[2]. Артисты с энтузиазмом откликнулись на призыв Белякова» [2, с. 105].

В таких невероятно тяжелых условиях на сцене Народного дома сезон открылся оперой «Евгений Онегин» с участием и артистов балета. Солистка балета

---

[1] А. Г. Беляков — в то время заместитель директора ГАТОБ им. С. М. Кирова.

[2] 19 сентября 1941 года в девять часов вечера в здание ГАТОБ им. С. М. Кирова попала первая фугасная бомба. Разрушения были велики; требовался капитальный ремонт зрительного зала и прилегающих к нему помещений.

Н. П. Сахновская[1] писала в дневнике: «Сегодня 20-е ноября. Наконец, состоялось открытие сезона в Народном доме оперой «Евгений Онегин». <...> Выпустим и нашу премьеру — балет «Эсмеральда», А. Я. Ваганова уже приступила к его подготовке» [3, с. 50]. Кроме того, в планах Вагановой были последний акт «Спящей красавицы», «Лебединое озеро», «Шопениана», первый акт из балета «Пахита», но задуманное осуществить не удалось. 23 и 24 ноября дали «Травиату», а потом в результате бомбардировки Народный дом сгорел.

8 декабря 1941 года Ленэнерго прервало подачу электроэнергии. Спектакли временно прекратились.

А. Я. Ваганова осталась не у дел. О ней не забыли, пытались поддержать. В Музее обороны Ленинграда хранится письмо на бланке Управления по делам искусств Исполкома Ленинградского Городского Совета Депутатов Трудящихся от 19 декабря 1941 года за подписью и. о. начальника управления П. И. Рачинского на имя Председателя Исполкома Ленгорсовета тов. Попкова П. С.: «Управление по Делам Искусств просит разрешить выдачу единовременного продовольственного пайка выдающимся деятелям искусств, остро нуждающимся в помощи» [4, л. 1]. В списке 21 фамилия, среди которых значится и «Ваганова, А. Я., Нар. арт РСФСР, орден [оносец] » [4, л. 1].

Хотя А. Я. Вагановой шел седьмой десяток, она вела общественную работу как депутат райсовета. В книге Г. Д. Кремшевской приведена газетная заметка, озаглавленная «В городе Ленина» и вышедшая в свет 26 июня 1941 года: «Образцово, четко работают группы местной противопожарной обороны... В час ночи в Куйбышевском райсовете депутаты получают оперативные задания. Народная артистка РСФСР Агриппина Яковлевна Ваганова обходит свой избирательный округ. Она тщательно проверяет маскировку домов, посты санитарной помощи, состояние укрытий и бомбоубежищ. — Все в порядке! — докладывает она районному штабу» [5, с. 117].

В январе 1942 г. в гостинице «Астория» был открыт стационар на 200 коек для ослабевших от голода работников науки и культуры. Побывала там и А. Я. Ваганова; свидетельство тому — в дневнике А. Я. Шелест: «18.02. 1942. Утром (до обстрела) ходили с мамой в Асторию — стационар, к Иордан и Аг. Як. Вагановой. Они чувствуют себя и выглядят лучше, чем последнее время» [6, с. 120].

Об эвакуации Вагановой также известно из записей А. Я. Шелест, которая выбралась из города по Дороге жизни автобусом, в котором находились «академик Орбели с женой, писатели Шишков и Савин с женами, женщина врач с сестрой, мать и сестра Черкасова, Ваганова» [6, с. 123]. Выехали, как сообщает Шелест, 1 апреля 1942 г. Ладогу переехали спокойно, под обстрел попали на железнодорожной станции Лаврово, где в эвакопункте получили продукты и погрузились в поезд до Ярославля. В ярославском Управлении НКВД получили разрешение ехать дальше, купили билеты до Молотова, куда прибыли 13 апреля.

---

[1] Сахновская Наталья Павловна (1908–1990). Окончила Ленинградское хореографическое училище. Ученица А. Я. Вагановой. Артистка балета ГАТОБ им. С. М. Кирова.

Ваганову ждали, в гостинице «Центральная» был приготовлен номер. Агриппина Яковлевна слаба, но сразу же принялась за работу — отправилась наладить занятия в Полазну, поселок на Каме, где разместилось эвакуированное из Ленинграда ЛХУ.

В своих книгах В. М. Красовская и Г. Д. Кремшевская называют другие даты приезда Вагановой в Молотов.

Г. Д. Кремшевская: «Поздней весной 1942 года Ваганова приехала в Пермь» [5, с.118].

В. М. Красовская: «13 июля 1942 года приказ областного отдела по делам искусств в Перми объявил благодарность «за образцовую подготовку и участие в проведении отчетно-показательного вечера Ленинградского государственного ордена Трудового Красного Знамени хореографического училища ... тов. Вагановой А. Я., народной артистке РСФСР, орденоносцу, ведущему педагогу Училища. Она приехала в Пермь за месяц до этого вечера» [1, с. 203]. Таким образом, Красовская называет датой приезда 13 июня.

В фондах музея Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой хранится «Личное дело. Ваганова Агриппина Яковлевна. Начато 22 апреля 1942 г. Окончено 24 декабря 1949 г.». В него вклеен «Анкетный лист» под шапкой «Театр оперы и балета имени С. М. Кирова», где на 6-ти страницах отвечает на вопросы Ваганова Агриппина Яковлевна (занимаемая должность — Педагог). Анкетный лист заполнен машинописно и заверен подписью, вероятно, работника отдела кадров.

Дата заполнения «Анкетного листа»: 22 апреля 1942 года, адрес указан «Центральная гостиница 40». В этой гостинице на ул. Сибирская, 9, прозванной «Семиэтажкой» и считавшейся лучшим жильем города Молотова, Ваганова занимала комнату под номером 40.

Следовательно, можно с уверенностью полагать, что А. Я. Ваганова приехала в Молотов в апреле 1942 года.

Из номера 40 Ваганова затем переселилась в 79, о чем свидетельствует хранящийся в упомянутом «Личном деле» отдельно вложенный в него «Личный листок по учету кадров» на 4-х страницах, заполненный рукой А. Я Вагановой 27 ноября 1943 г. с указанием адреса «г. Молотов Центральная гост. № 79».

Выпускные спектакли ЛХУ прошли в Молотове 30 июня и 1 июля 1943 года. Лучшие воспитанники были «откомандированы» в Москву для участия в «Вечере показа молодых дарований», — он состоялся 8 ноября 1943 года на сцене Концертного зала им. П. И. Чайковского.

19 июня 1943 года А. Я. Ваганова была удостоена звания профессора хореографии и приглашена в Москву. 16 августа 1943 года вышел «приказ: „Назначить народную артистку РСФСР Ваганову А. Я. консультантом Большого театра СССР по вопросам балета ... по совместительству с работой профессора Ленинградского хореографического училища“. 24 ноября ее ввели в только что образованную коллегию балета Большого театра» [1, с. 205]. Во время отсутствия Вагановой в Молотове уроки в ее классе давала А. Я. Шелест.

Вагановой предложили давать уроки в классе московским балеринам. По свидетельству М. М. Плисецкой первый урок Вагановой состоялся 25 августа 1943 года [5, с. 120].



А. Я. Ваганова в 1940-е годы



Дело

оп. № 3
ед.хр. № 60

№

Личное дело
Ваганова
Агриппина Яковлевна

Начато „22" апреля 1942 г.
Окончено „24" декабря 1949 г.
На 19 листах

Личное дело А. Я. Вагановой.
Хранится в музее АРБ



Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, разрушенный бомбежками
в годы Блокады



УПРАВЛЕНИЕ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ИСПОЛКОМА ЛЕНГОРСОВЕТА
И ЛЕНИНГРАДСКИЙ КОМИТЕТ ПО РАДИОВЕЩАНИЮ

Большой Зал Филармонии

Ул. Бродского, 2 — Телефон кассы 74–97

ВОСКРЕСЕНЬЕ 19 ИЮЛЯ 1942 ГОДА

Опера Ж. БИЗЕ

КАРМЕН

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Кармен —**Н. Л. ВЕЛЬТЕР** (засл. арт. РСФСР, орденоносец)

Хозе —**В. И. СОРОЧИНСКИЙ**

Эскамильо —**В. Л. ЛЕГКОВ** (засл. арт. РСФСР)

Фраскита —**В. И. ШЕСТАКОВА**

Мерседес —**М. А. ЗЮЗИНА**

Цунига —**А. С. ЛЫЖИН**

Чтец —**Н. А. ЧЕРНЯВСКАЯ** (лауреат 1-го Ленинградского конкурса мастеров худож. слова)

Испанский танец—**О. Г. ИОРДАН** (засл. арт. РСФСР, орденоносец)

Артисты балета: **Н. В. Владимирова, М. В. Дубравицкая, Т. П. Иванова, Л. В. Стрельникова, Н. В. Федорова, Г. А. Фельтен, А. М. Чернова, К. В. Тихомиров, Н. М. Шехматов.**

Постановка засл. арт. РСФСР, орденоносца **Н. Л. ВЕЛЬТЕР**,

Танцы поставлены засл. арт. РСФСР, орденоносцем **О. Г. ИОРДАН**

Художник спектакля—**Г. И. ЦОРН.**

Концертмейстер —**В. И. ЕПАНЕШНИКОВА.**

Дирижер —**С. А. АРНИН.**

Начало в 1 час дня.

1-я тип. Гизлегпрома, зак. 648



Ленинградский Государственный ОРДЕНА ЛЕНИНА
академический
театр Оперы и Балета им. С. М. КИРОВА



ОТЧЕТНЬЕ ВЕЧЕРА

ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА

I отделение

КЛАССИЧЕСКИЙ и ХАРАКТЕРНЫЙ ТРЕНАЖ

педагоги-руководктели:

А. Я. ВАГАНОВА **А. В. ЛОПУХОВ**

педагоги-репетиторы

И. Л. Каплан и Л. М. Тюнтина

II отделение

КОНЦЕРТ

Работы педагогов:

А. Я. Вагановой А. В. Лопухова Б. В. Шаврова М. Ф. Романовой А. И. Бочарова Н. А. Пономаревой А. И. Пушкина Л. М. Тюнтиной

III отделение

„БУДЬ ГОТОВ“

Хореографическая сюита в 1 действии, музыка Г. Фарди, текст песен Е. Полонской

Постановка педагога **Н. А. Камковой** Режиссер орденоносец **Л. В. Баратов** Художник **Н. Альтман**

консультанты педагоги засл. арт. орд. Б. В. ШАВРОВ и Л. М. ТЮНТИНА

Общее художественное руководство заслуженн. артист орденоносец **В. И. ПОНОМАРЕВ**

Дирижер **П. Э. ФЕЛЬДТ**

Концертмейстеры М. И. Пальцева, В. В. Полянов и С. Б. Ростин

Вступительное слово М. Х. Франгопуло

участвуют ученики Ленинградского Государственного Хореографического училища со 2 по 10 классы

Начало в 8 часов вечера



А. Я. Ваганова показывает «Медаль за оборону Ленинграда» Н. М. Дудинской

В июне 1944 года ЛХУ вернулось из Молотова в Ленинград, вернулась в свою родную школу на улице Зодчего Росси и Агриппина Яковлевна Ваганова. Семь лет до самой кончины, последовавшей 5 ноября 1951 года, она будет входить в классы, отдавая знания и силы своим ученицам; этот период жизни великого педагога нашел отражение в их воспоминаниям и научных статях. А подвижническая, героическая работа Вагановой в годы Великой Отечественной войны до сих пор остается неизвестной, ожидая серьезного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цит. по: Красовская В. Агриппина Яковлевна Ваганова. Л., 1989. 223 с.
2. *Ваганова А.* Первые дни войны / Ваганова А. Статьи. Воспоминания, Материалы: Сб. статей. Л.; М.: Искусство, 1958. 344 с.
3. *Сахновская Н., Гербек Р.* Петербургские мемуары. Вып. 1. СПб, 1992. 124 с.
4. Письмо № 181/пр. 19 дек. 1941. Архив ГММОиБЛ. Штамп: «Фонды Музея Обороны Ленинграда. Инв № 9274».
5. *Кремшевская Г.* Агриппина Ваганова. Л.: Искусство, 1982. 136 с.
6. *Вагабов Р.* Вечный идол. СПб, 2001. 552 с.
7. Ваганова Агриппина Яковлевна. Личное дело. 1942–1949. // Фонд Музея АРБ им. А. Я. Вагановой. Оп. № 3. Ед. хр. 60.

УДК 929:612::792.8

П. Ю. Масленников

РОЛЬ А. Я. ВАГАНОВОЙ В РАЗВИТИИ МЕДИКО-БИОЛОГИЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ХОРЕОГРАФИИ

История — сокровищница деяний, свидетельница прошлого, пример и поучение для настоящего, предостережение для будущего.

Мигель де Сервантес.

В 1937 году Агриппина Яковлевна Ваганова уходит с поста художественного руководителя Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова и становится ведущим педагогом Ленинградского хореографического техникума. В том же году она пригласила возглавить медицинский пункт техникума врача ГАТОБ, травматолога-ортопеда Наталью Александровну Дембо, которая к этому времени уже 2 года проводила консультации в ЛХУ. Перед Н. А. Дембо была поставлена следующая проблема: «Медицинский отбор желающих поступить в хореографическое училище имеет исключительно большое значение для правильной постановки хореографического образования. Недочеты отбора часто вредно отражаются не только на учащихся, но и на всем учебном процессе. Неправильный отбор вызывает значительные непроизвольные затраты труда и времени как у педагогов, так и у учащихся» [1, с. 8]. Эту проблему связывали, прежде всего, с тем, что «ошибок в работе приемных комиссий было много, потому что работали эти комиссии „на глаз“» [1, с. 8].

В связи с тем, что медико-биологические исследования применительно к искусству балета ранее не предпринимались, к работе были привлечены «лучшие из лучших»: «На методических советах и медицинских совещаниях принимали участие крупнейшие ортопеды, хирурги, терапевты, акушеры, анатомы, специалисты по физкультуре, в частности — заслуженный деятель науки проф. Г. И. Турнер, проф. Э. Ю. Остен-Саккен, проф. Дюперон, проф. Фигурнов, проф. М. Д. Тушинский, проф. А. М. Геселевич, проф. А. А. Козловский и ведущие педагоги ЛГХУ» [1, с. 10].

Для решения поставленной проблемы «пришлось тщательно изучить влияние специальных физических упражнений на растущий организм ребенка, сопоставлять наблюдения над функциями различных органов и систем (сердце, легкие, обмен веществ) при своеобразной физической нагрузке.

Надо было изучить патологию балетного труда, обращая внимание на анализ наиболее часто встречающихся балетных травм, на выработку методов предупреждения этих травм и методику их лечения» [1, с. 10].

Поднимались вопросы не только отбора детей для поступления в хореографические училища, но и вопросы профессионального здоровья артистов балета. «На этих совещаниях рассматривались разнообразные вопросы из практики балетной школы и давались соответствующие заключения. Так, например, по вопросу выворотности было установлено, что „выворотность вызывает значительную одностороннюю нагрузку для связочного аппарата колена и стопы, с пассивным растяжением внутренних частей этих суставов. Что касается тазобедренного сустава и мышечного аппарата, то непосредственного вреда выворотность не представляет, но может способствовать чрезмерному утомлению определенных мышечных групп. Поэтому преподавание выворотности должно быть начато с большой осторожностью и постепенностью, после предварительной гимнастической подготовки ритмического характера“ (Из протоколов методического совещания)» [1, с. 11].

Рассматривались и вопросы применения спортивных дисциплин в практике подготовки будущих танцовщиков. «Особое внимание уделялось вопросам о влиянии различных видов спорта на учащихся балетной школы. <...> Некоторые виды спорта, считавшиеся ранее вредными и несовместимыми с балетным искусством, оказались признанными и даже желательными — например, плавание, как способствующее правильной постановке дыхания, лыжный спорт, как корригирующая гимнастика для плоскостопия и т. д.» [1, с. 12–13].

Систематические обследования учащихся хореографического техникума и артистов балета позволяли получать большое количество информации и об особенностях телосложения танцовщика. «Многолетние наблюдения показывают, что основное значение для учащихся балетной школы (а последовательно и для артистов балета) имеет телосложение» [1, с. 14]. Для определения особенностей телосложения применялась передовая по тем временам система В. Н. Шевкуненко (1932), которая включала в себя только два типа телосложения — долихоморфный и брахиморфный. В результате всех этих исследований были выведены следующие требования к телу абитуриента:

«1. Возраст 8,5–9 лет.

2. Тип сложения долихоморфный (астенический) или приближающийся к нему.

3. Рост для девочек 114–132 см, для мальчиков на 4–5 см выше.

4. Вес для девочек от 19–24 кг, для мальчиков на 1–2 кг больше.

5 Отношение длины туловища к росту в пределах N=50–54%, по формуле:

$$\frac{\text{рост сидя} * 100}{\text{рост стоя}}.$$

При N выше 54% прием не желателен» [1, с. 48].

Так же были установлены и общие требования:

«1. Покровы: кожа чистая (кожа с мраморной окраской является признаком легкой повреждаемости сосудов, вследствие чего прием в школу нежелателен).

2. Голова, шея: форма головы правильная, зев чистый, увеличение миндалин в зеве является противопоказанием при приеме. Острота зрения не ниже 0,6. Слух

нормальный. Зубы правильные и целые, в особенности передние. Короткая или очень длинная шея является противопоказанием при приеме в школу.

3. Грудная клетка правильного строения, без следов рахита. Легкие и сердце здоровые (для чего необходимо специальное обследование кардиологом и фтизиологом).

4. Живот — правильной формы, не выпяченный чрезмерно. Дети с увеличенной печенью и селезенкой не принимаются. Слабые брюшные стенки и наличие грыжи являются противопоказанием к приему.

5. Позвоночник — правильный без искривлений — сколиоза, с умеренным лордозом — отвесная линия, опущенная от затылка, должна отстоять от остистого отростка второго поясничного позвонка кзади на 4 см. Лордоз большей выраженности и плоская спина — служит противопоказанием к приему, так как ограничивают гибкость позвоночника; кроме этого плоская спина обычно является начальной стадией сколиоза. Желательно рентгенологическое обследование пояснично-крестцовой области, во избежание приема детей с врожденными дефектами этого отдела.

6. Верхние конечности: лопатки не должны резко отставать от грудной клетки (крыловидные лопатки). Верхние конечности — правильной красивой формы. Объем движений плечевого сустава не должен быть ограничен. Разгибание в локтевом суставе должно быть полное. Кисть желательна длинная, узкая с пальцами правильной формы.

7. Нижние конечности должны быть правильной формы. Расстояние между бедрами и между голенями, в местах наибольшего расхождения, не должно быть более 3,5 см. Выворостность ног должна быть достаточной. Суставные концы костей не должны быть утолщены. Разгибание во всех суставах — свободное и полное, в коленном суставе допустимо некоторое переразгибание. Во второй позиции, при сомкнутых коленях, расстояние между стопами не должно превышать 15 см угол, образуемый большой берцовой и бедренной костями — не менее 172 гр. В исследуемом положении, мыщелки бедра не должны заходить друг за друга (genu valgum). Дугообразные ноги (crura vara) неприемлемы.

8. Длина стопы у девочек 9 лет не должна быть больше 21 см. у мальчиков на 1–2 см больше. Большой палец не должен быть длиннее второго пальца стопы. Дети с поперечным и продольным плоскостопием не принимаются, также противопоказанием для приема является резко приподнятый свод стопы (pes excavatus)» [1, с. 50–52].

Интересен и тот факт, что в это же самое время ряд артистов балета принимал участие в исследованиях, проводимых под руководством выдающегося терапевта Георгия Федоровича Ланга. Исследования были посвящены изучению сердечно-сосудистой системы. В результате было установлено, что адаптация системы кровообращения и сердца к высоким физическим нагрузкам у танцовщиков имеет сходные особенности (патологии) с такими же у спортсменов [2]. Тогда же под руководством А. Я. Вагановой и Е. А. Котиковой (создавшей при кафедре анатомии НГУ им. П. Ф. Лесгафта курс биомеханики физических упражнений [3]) было положено начало исследованиям хореографических движений с точки зрения биомеханики [4].

Все эти исследования легли в основу первого в своем роде методического пособия «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища» (1941). А оно, в свою очередь, легло в основу всех последующих изданий по данной проблематике.

Подобные исследования были бы не возможны без того научно-технического прогресса, который произошел в начале XX века практически во всех областях, в том числе медицине, физической культуре, спорте и классическом танце. В 1934 году Агриппиной Яковлевной было издано первое в своём роде учебное пособие — «Основы классического танца», где классический танец впервые рассматривался в приемах научного и системного анализа. Ранее, в 1928 г. был издан «Учебный план и программы вступительных испытаний», где коллектив педагогов хореографического техникума во главе с А. Я. Вагановой впервые попытался унифицировать систему подготовки будущих артистов балета. В 1932 г., также благодаря стараниям А. Я. Вагановой, открылись педагогические курсы при ЛХТ. Особое место в программе подготовки будущих педагогов балета занимало изучение анатомии — по часовой нагрузки, она занимала на первом году обучения столько же часов, сколько и методика преподавания классического танца [5, л. 52]. Таким образом, Агриппина Яковлевна стала идейным вдохновителем полного пересмотра искусства балета через научное знание, при этом не умаляя значения индивидуальности учеников и творческого начала. Это стало возможным только благодаря незаурядной личности самой А. Я. Вагановой и той «школе», которую она прошла.

Агриппина Яковлевна окончила Императорское театральное училище в 1897 году по классу Христиана Петровича Иогансона. Николай Густавович Легат — его «любимейший ученик» [6] по свидетельству Т. П. Карсавиной, — вспоминал, что учитель не только в совершенстве знал анатомию и шведскую гимнастику, но и использовал эти знания на практике [7]. Его уроки выстраивались исходя из индивидуальных особенностей телосложения ученика, а комбинации строились исходя из принципов шведской гимнастики — пока одни группы мышц работают, другие отдыхают, тем самым предупреждая перегруженность мышц и связанных с этим травм [8].

Еще ранее, в средних классах, А. Я. Ваганова училась у Екатерины Оттовны Вазем. Бывшая прима-балерина Императорского театра, искала новые пути подготовки будущих танцовщиков. «Я строго поставила себе за правило при задании своим ученицам новых для них темпов обязательно вскрывать перед ними их сущность, подробно рассматривая все составляющие их части и инструкция, как по физиологическим или эстетическим законам должны держаться участвующие в движении члены тела. Этим я добивалась у учениц сознательного отношения к задаваемым им мною упражнениям, которое служило разумным основанием их работы на протяжении их последующей артистической деятельности» [9, с. 210].

Среди прочих дисциплин, в училище А. Я. Ваганова изучала «Таблицу знаков для записывания движений человеческого тела», созданную Владимиром Ивановичем Степановым, еще в 1891 году разработашим систему записи танцевального текста на основе знаний об анатомическом строении тела. 14 апреля 1893 года

система была апробирована на воспитанницах училища, прошедших специальную подготовку, «перед комиссией, в которую входили И. А. Всеволожский, В. П. Погожев, И. И. Рюмин, Л. И. Иванов, Х. П. Иогансон, П. А. Гердт, А. А. Облаков, В. И. Лангамер» [10, с. 447]. В программу подготовки будущих артистов балета эта система вошла в 1894 году. Изучив анатомию и биомеханику у лучших профессоров своего времени — П. Ф. Лесгафта в России и Ж. — М. Шарко во Франции [10], В. И. Степанов прежде всего предлагал ученикам постичь основы человеческого телосложения. Первая глава его учебника посвящена подробному изучению строения скелета человека, строению суставов и движению в них — биомеханики, вторая — непосредственно системе записи движений танца [11].

Таким образом, можно констатировать, что существенный прорыв, инициированный Агриппиной Яковлевной, основан не только на общем научно-техническом прогрессе, но и на определенных исторических предпосылках внутри балета. А. Я. Ваганова сумела не только систематизировать и обобщить опыт своих учителей, но и привлечь исследователей из других областей с целью обогащения искусства балета и устранения имеющихся недостатков отбора и преподавания в балете. Действуя сразу в нескольких направлениях — систематизация обучения классическому танцу, планомерное изучение наук медико-биологического профиля с целью практического применения их в балете, закладка научно-обоснованного подхода к отбору детей к занятиям хореографией и другое — Ваганова сумела создать основу для обновления классического танца и его дальнейшего развития.

Идеи и исследования, проведенные в 30-х годах XX века, оказались настолько передовыми, что некоторые их аспекты не теряют своей актуальности и сегодня.

Начавшаяся в 1941 году Великая Отечественная война внесла свои коррективы в жизнь, в том числе и хореографического училища. Часть Училища была отправлена в эвакуацию, другая часть продолжала работать в осажденном городе, не только продолжая обучать детей, но и набирая новых воспитанников. Врач Н. А. Дембо была призвана на фронт, тесная связь с училищем прерывается, однако после войны она продолжала вносить посильную лепту в дело сохранения здоровья танцовщиков и выступала в качестве консультанта по проблемам в области травм стоп у артистов балета.

В 1941 году скончался Генрих Иванович Турнер, в 1945-м не стало Елены Агеевны Котиковой, в 1948-м — Георгия Федоровича Ланга.

В нелегкое послевоенное время А. Я. Ваганова, осознавая всю необходимость подготовки смены поколений, сосредотачивается на обучении будущих педагогических кадров. Существовавшее в 1932–1941 годах педагогическое отделение в ЛХУ, в 1946 году вновь открывает свои двери при Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Напряженная работа — курсы в Консерватории, отстаивание их существования в Ленинграде, преподавательская деятельность в училище, репетиторство и новые постановки в театре — подрывают здоровье великого мастера. В 1951 году Агриппина Яковлевна уходит из жизни. Архивы сохранили бессчетное количество телеграмм и писем, в которых практически весь мир балета выражал свою скорбь в связи с невосполнимой утратой. И это были

не просто слова и дань уважения. После ухода А. Я Вагановой уже никто не смог поднять ее ношу и продолжить начатое дело в тех же масштабах.

Архивные материалы красноречиво повествуют о том положении, в котором оказалось Училище после 1951 года. Борьба за власть стала приоритетом для дирекции и педагогическому коллективу, из совещаний педагогов-специалистов постепенно исчезали обсуждения медико-биологических проблем их подопечных. Лишь отдельные представители классического танца еще говорили о единстве между медико-биологическими науками и классическим танцем: Н. И. Тарасов [12], М. Т. Семенова [13] и др. Лишь единицы пытались обогатить искусство танца, помочь ему выйти на новый уровень, используя методы и принципы Агриппины Яковлевны — С. С. Холфина и М. Ф. Иваницкий [14], П. Б. Коловарский [15], И. А. Баднин [16] и другие. Но их исследования были разрозненными и не отличались комплексной полнотой, к которой стремилась А. Я. Ваганова.

Мы чувствуем особую ответственность за то дело, судьба которого решается сегодня. Продолжая пути, избранные и указанные нам еще в XIX веке, поднятые на необычайную высоту гением А. Я. Вагановой, мы не имеем права опускать руки. Агриппина Яковлевна учила: «Мы не имеем права успокаиваться на достигнутом. Мы обязаны углубить нашу педагогическую работу, мы обязаны расширить рамки нашего хореографического образования, мы обязаны бороться за условия, обеспечивающие еще большую творческую эффективность» [17, с.24].

В 2010 г. началась работа при анатомическом классе Академии по исследованию влияния занятий классическим танцем на организм человека. В 2011 г. под руководством доцента кафедры Методики организации образовательного процесса нетипового ВУЗа, кандидата медицинских наук И. А. Степаник была создана Лаборатория медико-биологического сопровождения хореографии, а с 2012 в ней начали проводиться комплексные исследования, позволяющие не только выявить проблемы, но и искать пути их устранения. Сегодня в Лаборатории проводятся целый ряд исследований:

Ким Боа — «„Балетная осанка“ и методы ее формирования»;

Марина Марианна — «Методы формирования „балетной стопы“»;

Ершова Ольга — «Развитие аэробной выносливости в процессе обучения хореографией»;

Оленева Анастасия — «Изучение возможности адаптации дыхательных практик с целью применения их в процессе обучения хореографией»;

Масленников Павел — «Морфофункциональное тестирование физических качеств танцовщиков»;

Зубарева Ксения — «Организация врачебно-педагогического контроля за занимающимися хореографией» и др.

Наша цель — создание наилучших условий для развития искусства балета. Именно здесь, в стенах Академии, сейчас решается: кто возглавит и будет развивать начатое А. Я. Вагановой медико-биологическое направление в хореографии, кто сможет постигнуть terra incognita тела артиста балета, чтобы сохранить его здоровым и способным создавать прекраснейшие произведения искусства? Останется ли российский балет в этом вопросе «впереди планеты всей» — или мы

уступим дорогу тем, кто еще недавно брал с нас пример? Будут ли забыты поиски великого мастера, и нам останется только ее имя? Или мы сможем преодолеть «цеховую замкнутость» и остаться верными заветам Агриппины Яковлевны Вагановой и уверенно продолжить ее путь?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дембо Н. А.* Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища / Н. А. Дембо, канд. мед. наук; предисл. проф. Г. И. Турнера. Л.: ЛХУ, 1941. 56 с.
2. *Ланг Г. Ф.* Вопросы кардиологии: Вып. 1. М., Л.: Биомедгиз, 1936.
3. Котикова Елена Аггеевна // Сайт НГУ физической культуры, спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта. URL: http://lesgaft.spb.ru/staff/1494 (дата обращения: 02.01.2014)
4. *Котельникова Е. Г.* Биомеханика хореографических упражнений: Учеб. пособие. Л.: ЛГИК, 1980. 95 с.
5. Штатное расписание ЛГХУ за 1940 год. Архив Ленинградского Государственного хореографического училища. ЦГАЛИ. Фонд № 259, Опись № 1, Дело № 430.
6. *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 247 с.
7. *Волынский А. Л.* Книга ликований: Азбука классического танца / вступ. ст. и коммент. В. Гаевского. М.: АРТ, 1992. 299 с.
8. Энциклопедический словарь по физической культуре и спорту / гл. ред. Г. И. Кукушкин. Т. 3. М.: «Физкультура и спорт», 1963. 423 с.
9. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского большого театра. 1867–1884. Л., М.: Искусство, 1937. 244 с.
10. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л., М.: Искусство, 1963. 551 с.
11. *Степанов В. И.* Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста Императорских С. — Петербургских театров В. И. Степанова. СПб, изд. Императорского С. — Петербургского театрального училища.
12. *Тарасов Н. И.* Классический танец: школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. СПб.: Лань, Планета музыки, 2008. 492 с.
13. *Иванова С. Г.* Марина Семенова. М.: Искусство, 1965. 195 с.
14. Методическое пособие по приему в хореографические училища /сост. С. С. Холфина, проф. М. Ф. Иваницкий М.: Московское академич. хореографическое училище, 1963. 49 с.
15. *Коловарский П. Б.* Ориентация и отбор одаренных детей для профессионального обучения хореографии: Автореферат дис. ... канд. иск. М., 1974. 19 с.
16. *Баднин И. А.* Охрана труда и здоровья артистов балета. М.: Медицина, 1987. 204 с.
17. *Ваганова А. Я.* Задачи хореографического образования // Рабочий и театр. № 3. 1937. С. 24–25.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

И. И. Борисова

БАЛЕТ «СИЯНИЕ СЕВЕРА» ПО КАРТИНАМ ЯКУТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

К сюжетам изобразительного искусства неоднократно обращались знаменитые хореографы. Сразу вспоминается имя Леонида Якобсона и его многочисленные миниатюры по мотивам скульптур Родена, изделий палехских мастеров, плакатов Маяковского и др. Многоактный балет «Сотворение мира» (1971), на основе графики Жана Эйфеля в ленинградском Государственном Академическом Театре оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне Мариинском) поставили балетмейстеры Наталья Касаткина и Владимир Василев. Вслед за ними равноправный, взаимно обогащающий союз графики и балета, предложил якутянин Алексей Попов. Синтез искусств помог создать спектакль, звучащий гимном суровому северному краю.

В «Сиянии Севера» (1974) Попов прослеживает путь человека от рождения к сознательной творческой деятельности. Спектакль состоит из нескольких «мини-балетов». В каждом есть своя тема, подсказанная конкретным изобразительным источником, а вместе они образуют пластическую поэму о человеке Севера. Каждой части балета предшествует вступление, на музыку которого высвечивается многократно увеличенный графический лист, и только потом внимание зрителя переключается на исполнителей.

Извечно стремление человека к свету, счастью, радости. Вот почему в начале спектакля перед нами огромная — во всю сцену — работа художника Валериана Васильева «Свет», изображающая лицо женщины. «Радостно просветленное лицо якутки в ярком сиянии лампочки. Она поверила красноватому накалу первой лампочки» [1, с. 93].

«Романтику и мечтателю, талантливому рисовальщику и граверу Валериану Васильеву присуща неспешная философская задумчивость», — писал о художнике И. Потапов [2, с. 118]. И балетмейстер уловил настроение его работы, бережно передав образ героини, впервые увидевшей электрическую лампу и ощутившую ее как источник света и тепла, как символ жизни. Миниатюра «Свет» не сохранилась в репертуаре театра, и по рецензии на премьеру, написанной Е. Кузьминой в 1974 году, можно сделать вывод, что она была вступлением, своего рода увертюрой к спектаклю: «Все остальное мы будем смотреть, как бы сверяя свой взгляд с устремленным на нас ее мудрым взором» [3, с. 4].

Миниатюра «Счастье» навеяна гравюрой Афанасия Мунхалова, где изображена женщина с младенцем, сидящая под священным деревом Аал Луук Мас. В мифологии якутов это дерево олицетворяет светлые начала Среднего мира, — места обитания духа хозяйки земли Аан Алахчын. «Силуэт матери с ребенком графически не выделен художником, а как бы вписан в ствол дерева, что невольно рождает ассоциацию с традиционным народным образом Аан Алахчын» [4, с. 80]. В эпосе олонхо Аал Луук Мас дает богатырю мудрые советы, благословляет его перед битвой, заменяя ему мать. Художник А. Мунхалов проводит параллель между священным деревом — матерью земли, и женщиной-матерью. Его мысль развивает хореограф. Мать, сидящая, словно внутри огромного дерева, бережно баюкает свое дитя. Музыкальное вступление звучит как биение двух сердец, биение пробуждающейся жизни. Мелодию колыбельной мать «поет» руками и корпусом Мягко и пластично движутся руки, плавно раскачивается корпус. По мере музыкального развития движения становятся активнее, и, положив ребенка на землю, женщина-мать встревоженной птицей взмывает над сценой: ее безмятежность сменяется тревогой. В динамике прыжков «звучит» решимость женщины любой ценой спасти дитя. Но вот опасность миновала, вновь слышится колыбельная, и вновь ее поет мать, дарящая ребенку первые лучи солнца.

Две последующие миниатюры вновь обращают нас к графике А. Мунхалова. Нежная пасторальная мелодия флейты вводит в атмосферу номера «О, солнце!». На горизонте — сияющий диск солнца. К нему, источнику жизни, света, радости, тянет руки самый маленький член семьи оленевода — дочь. Отец семьи — оленевод, мать и их подросшая дочь (персонажи предыдущей картины) — встречают солнце. Первые шаги ребенка к познанию красоты природы, первые понятия о взаимоотношениях человека с природой — об этом рассказывает следующая сцена. В оркестре слышатся звуки колокольчиков и цоканий копыт приближающихся оленей, и через минуту на сцену влетает пара прекрасных созданий. Музыка подсказала балетмейстеру решение образа оленей — синкопированный ритм прыжков, стелящиеся pas jete с согнутой ногой впереди. Опоясав сцену летучим бегом, олени так же стремительно исчезают. Отец, усадив дочку на колени, начинает рассказ о славном пути, пройденном, чтобы завоевать право на солнце.

Следующая композиция «Клятва» также инсценирует гравюру Мунхалова.

Изобразительным листам якутских графиков характерно «противопоставление динамики и покоя, контраст крупных плоскостей черного и белого пятна и энергично нанесенных штрихов» [1, с. 87]. Балетмейстер построил миниатюры на таком же контрасте. В начале «Клятвы» засурдиненные трубы создают тревожную, грозную атмосферу. На фоне пылающего горизонта возникают фигуры воинов, приносящих клятву верности павшим в боях героям. Будто сквозь годы врываются на сцену бойцы в «буденновках» — герои гражданской войны... Прыжки, вихревые вращения, выразительные позы в мятущихся лучах прожекторов — весь арсенал средств мужского танца подчинен основной идее — передать яростную динамику и страстность тех лет. Но это горькое воспоминание сменяет картина мирной жизни: девочка по-детски трогательно и торжественно

несет алый цветок — сардаану, чтобы положить ее к подножию монумента. Слава о героях не умирает, память о них хранят потомки, наши современники.

Эта миниатюра не связана с темой всего балета. Но она понадобилась постановщику, чтобы оттенить картины мирной жизни, которую отстояли в боях герои прошлых лет. К тому же героическая тональность миниатюры, экспрессия хореографии по принципу контраста подчеркнули лирическую природу остальных картин.

В основе следующей миниатюры гравюра В. Васильева «Сардаана». Она повествует о мастере — резчике традиционных деревянных кубков-чоронов, по форме напоминающих цветок. «Силуэты чоронов, вторящие очертаниям берез, осенние листья, словно пламя, — это метафора, полная поэтического смысла. Цветок в руке художника олицетворяет совершенство формы, гармоничность природы, которую он стремится передать в своем произведении», — писал критик о графике Васильева [1, с. 99]. «Утренняя роса блеснет на лепестках цветка, и чорон сверкнет алмазными гранями, восхищая мудрой красотой формы» [1].

В «Сардаане» балетмейстер мастерски пользуется приемом скульптурной статики, когда поза танцовщика, застывшего в фантастическом освещении, создает эффект не меньший, чем предшествующее движение. Контрасты динамики и статики передают душевное состояние мастера, его настойчивое стремление познать тайну красоты и мучительное недовольство достигнутым результатом. Конечная поза исполнителя запечатлевает момент раздумий героя.

И снова картина природы, особенно близкая и понятная жителям Севера: «Оленьи гонки» (художник О. Ковалевский). Изящных тонконогих оленей изображает женский кордебалет. Под стремительное аллегро музыки восемь танцовщиц выполняют одинаковые прыжки в едином танцевальном рисунке. В оркестре звучит новая тема, и на сцене появляется пара оленей, запомнившаяся по номеру «О, солнце!». Красота и грация прыжков, будоражащий ритм гонок придают номеру необычайную легкость. А появление уже знакомых персонажей укрепляет сквозное действие балетной сюиты.

Логически продолжает и развивает тему человека и природы, миниатюра «Друзья». Художник А. Мунхалов изобразил девочку и оленя, доверчиво прижавшихся друг к другу. С заливчатым колокольчиком вступления на сцене появляются герои гравюры: взрослый мудрый олень и маленькая девочка, едва поспевающая за его красивым сильным бегом. Хореография этого номера построена по принципу pas de deux: выход-entree, маленькое адажио, небольшие вариации и кода. Балетмейстер использовал национальные движения в сочетании с классическими. Номер игровой, веселый.

В адажио-дуэте девочка ласково заглядывает в глаза другу, разгребая руками снег, протягивает ему сочный ягель, и властелин тундры благодарно склоняет голову перед маленьким человеком. Медленные движения оленя контрастируют с озорными танцами девочки. Будто весело играя, она задиристо сжимает кулачки и ходит вокруг оленя на пальцах, высоко поднимая колени. Затем прячется за его спиной и неожиданно выглядывает, призывая строгого друга поиграть. Начинаются своеобразные вариации, под стаккато музыки солирует девочка,

а олень вторит ей широкими, размашистыми прыжками. В коде темп ускоряется, пробежав круг, олень высоко поднимает девочку и несет ее над необозримыми далями родной земли.

От познания природы путь исканий человека лежит к познанию мира, масштабы которого исчисляются космическими измерениями. В следующем номере по линогравюре А. Мунхалова «Слушают мир» юноша и девушка где-то далеко на Севере слушают радио. Для северного человека огромный мир сосредоточен в маленьком транзисторе. Из медленного оркестрового вступления, словно сквозь далекие расстояния и помехи пробивается тема, олицетворяющая связь человека с «большой жизнью». Композиция миниатюры оригинальна и своеобразна. Весь танец построен на увеличении пространства танцевального действия через круги, символизирующие постепенно распространяющиеся радиоволны. Крутящаяся в арабеске балерина очерчивает первый круг. Затем ее поднимает вверх юноша, и балерина, раскинув руки, медленно вращается в высокой поддержке, как бы улавливая пальцами пульс планеты. С напряжением в музыке нарастает активность хореографического действия. По мере распространения «радиоволн» юноша, а вслед за ним и девушка увеличивают диапазон кругов, выполняя серию разнообразных прыжков. Усложняется и танцевальная лексика. В кульминации номера танцовщики исполняют по широкому кругу большие, стремительные жете. Так, виток за витком, танцовщики овладевают всем пространством сцены. В финале из пульсирующего ритма музыки вырастает звучавший в начале мотив.

Спектакль завершается миниатюрой «Добро» (А. Мунхалов). На картине изображена мирная жизнь — молодежная стройка, праздник Ысыах, летняя страда. Графический лист художника наполнен солнечным настроением, пафосом строительства молодой советской республики. Хореограф преломил тему номера, которая строится на движениях национального танца «осуохай», исполняемого на народных праздниках ысыах. Взявшись за руки, в стремительном ритме танцоры движутся, образуя причудливый и красочный хоровод. В праздничный, танцевальный круг постепенно вливаются все участники спектакля, среди них главные герои. Темповой оптимистичный финал достойно заключает спектакль, утверждая торжество добра и света.

Сюитная форма балета предполагала возможность самостоятельного существования лучших номеров. И они успешно жили в концертных программах вплоть до 1990-х годов. Особенным успехом пользовались миниатюры «Друзья», под названием «Девочка и Олень», «Слушают мир», «Оленьи гонки».

За хореографию миниатюры «Друзья» из балета «Сияние Севера» А. Попов был награжден дипломом 2-го Всесоюзного конкурса балетмейстеров и артистов балета в Москве (1976), исполнительница Наталья Христофорова — дипломом за исполнение. Номер участвовал в концертной программе фестиваля «Молодой балет России» (1977), в юбилейном концерте, посвященном 250-летию Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой (1988) в Санкт-Петербурге. Миниатюра «Слушают мир» участвовала на 2-м Всесоюзном конкурсе балетмейстеров в Москве (1976).

В 1979 году А. Попов осуществил другую постановку миниатюры «О, солнце!» для фестиваля «Молодой балет России», состоявшегося в Москве. Балетмейстер переосмыслил хореографию и создал, по сути, новый номер, восторженно принятый московской публикой. «Танцы в унтах» — так назвала миниатюру московский критик Н. М. Садовская, ставшая с 1990-х годов организатором фестивалей классического балета в Якутии.

...Звучит издалека одинокая флейта. На сцене холодный полумрак. Из двух последних кулис появляются два человека в меховых одеждах, они движутся навстречу друг другу. Словно сопротивляясь пурге, согнувшись, они медленно, неуклюже скользят как лыжники. Огромные кухлянки, рукавицы и унты закрывают их тела так, что не понятно кто в них — мужчины или женщины. Неизбежно их пути встречаются. Наткнувшись друг на друга, они здороваются, и начинается разговор охотников, размеренный, обычный — как дела, куда идешь? Но по ходу беседы один начинает понимать, что перед ним девушка, по тому, как она испуганно закрывается от неожиданного выстрела. Разговор меняет характер танца, пантомима сменяется необычным танцем, неуклюжим и смешным. Она кокетливо убегает от него, закрываясь своими большими рукавицами. Он от любопытства преследует ее. В таких тяжелых костюмах происходит дуэт-адажио, где присутствуют и поддержки и прыжки, что ярко передает некий гротеск и шутливое настроение встречи двух северян.

Музыка обретает ритм северного танца, слышатся звуки бубна, колокольчиков, будто где-то бегут олени — спутники северян. Первая часть миниатюры заканчивается большим танцевальным кругом, по которому наша пара пересекает бесконечное пространство тундры широкими прыжками, имитируя оленьи скачки. Останавливает их начавшийся рассвет, долгожданный и желанный для всех жителей Севера. Музыка затихает, предвещая чудо природы. Постепенно с восходом солнца звуки обретают радостные, торжествующие интонации.

Юноша с девушкой тихо наблюдают за восходом солнца. Он, задумавшись, отходит к правому углу авансцены. Она нетерпеливо следит за рассветом, мелко семеня ножками, перебегая из стороны в сторону.

И вдруг весенний свет заливает всю сцену, огромное солнце появляется из-за горизонта, Юноша с Девушкой стремительно бегут к нему навстречу! Неожиданно из-за спины Юноши появляется тоненькая, хрупкая девушка в легком летнем платьице. Она движется на пуантах к авансцене в том же мелком pas de bourree. Пальцы ее рук дрожат как первые лучи солнца, две длинные косички развеваются на ветру, и вся она — как чудо природы, излучающее тепло и радость. Вот и Юноша, сняв себя тяжелую одежду, вступает в танец, начиная вариации. Вновь встретившись, в новом обличии, молодые люди, словно соревнуясь, ведут танец-спор. Она отточенными выстукиваниями пуант подражает копытцам оленей, он высокими прыжками, вращениями показывает свою силу и удаль. Затем, объединившись в едином порыве, они снова бегут к солнцу, торжествуя и ликуя. Тремя диагоналями, словно прямыми лучами солнца, Юноша с Девушкой пересекают сцену в полетных поддержках. В финале номера Девушка взмывает вертикально ввысь в руках партнера, и он кружит ее, имитируя бесконечное движение солнца, рассыпающее лучи по всей земле.

Новая миниатюра «О, Солнце!» принимала участие во Всесоюзном фестивале творческой молодежи в г. Минске (1979), в 1-м Всесоюзном фестивале «Звезды советского балета» (1989), на фестивале классического балета в г. Казань (1990), в Международном фестивале балета в г. Нови Сад (Югославия,1992), на первом бенефисе балетной труппы в Москве (1993). Концертная версия «О, солнце!» стала визитной карточкой якутского балета. Также, как и миниатюру «Девочка и олень», якутская труппа с успехом исполняет ее по сей день.

Творческая деятельность балетмейстера Алексея Попова уже в истории, но в балетном зале Якутского театра оперы и балета висит его портрет, а жизнь его спектаклей продолжается в артистических судьбах.

Прецедентов обращения к источникам живописи и графики в якутском балете более не было. Тем ценнее сегодня национальное наследие, в котором особое место занимает балет «Сияние Севера».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Потапов И. А.* Художники Якутии. Л.: Художник РСФСР, 1983. 200с.
2. *Потапов И. А.* Творческие проблемы художников Якутии (1945 г. — сер. 1970-х гг.). Якутск.: ЯНЦ СО РАН, 1992. 172 с.
3. *Кузьмина Е.* Будем надеяться... // Молодежь Якутии. 20 апр. 1974. С.4.
4. *Тимофеева В. В.* Образ мира в живописи и графике Якутии XX века. Якутск.: Национальный художественный музей РС (Я), 2006. 176 с.

УДК 792.8

Я. Ю. Гурова

ИРАКЛИЙ И ЕЛИЗАВЕТА НИКИТИНЫ
(Материалы к биографии)

Ираклий и Елизавета Никитины — одаренные артисты балета середины XIX столетия. Их имена не сходили со страниц периодической печати, где авторы статей предрекали каждому из них хорошее будущее и первое положение на императорской сцене. Творчество Никитиных не было продолжительным, но каждый из них оставил значительный след в истории русского балетного театра.

Ираклий и Елизавета — незаконнорожденные дети Никиты Всеволодовича Всеволожского (1799–1862) и Евдокии (Авдотьи) Ивановны Овошниковой (1804–1845). Фамилии детям дали по имени отца, который официально не признавал, но содержал их. Н. В. Всеволожский был видным представителем древнего дворянского рода. Певец-любитель, скрипач, актуариус Коллегии иностранных дел, служил в ведомстве тифлисского военного губернатора, а также управляющим временной секретной канцелярией виленского губернатора. В 1838 году он был назначен членом Кабинета Его Величества, участвовал в работе Комиссии для «возобновления» Зимнего Дворца после пожара. Через год стал членом Мануфактурного совета и получил должность егермейстера Высочайшего Двора. В 1841 г. Всеволожский заведовал Придворной охотой, а в 1847-м был назначен гофмейстером. В разное время он получал чины церемониймейстера, камергера, действительного статского советника.

Н. В. Всеволожский был также помещиком, владельцем рыбных промыслов, табачных и рисовых плантаций, виноградников. Большой ценитель театра и литературы, он увлекался переводами для императорской сцены французских водевилей («Каролина» Э. Скриба и К. Менисье, «Актеры между собой, или Первый дебют актрисы Троепольской» Н. Хмельницкого и Н. Всеволожского, «Станислав, или Не всякий так сделает» Д. Ленского и Н. Всеволожского), комедий («Круговая порука, или Собачка и чижик» Л.-Б. Пикара, «Кто из нас?» Э. Скриба) и других. Современники «...вспоминают его как щедрого виночерпия, гостеприимного хозяина, обожателя юных жриц Терпсихоры» [1, с. 12–13]. Его хорошо знали в театральной среде и даже прочили на должность директора императорских театров. Назначение это так и не состоялось, но в 1881 году, должность директора занял его родственник И. А. Всеволожский.

Н. В. Всеволожский был дружен с Ильей Петровичем Чайковским, отцом выдающегося русского композитора — П. И. Чайковского. Их объединяло многое, в том числе любовь к музыке и театру; оба были связаны с промышленностью, состояли в переписке [2, с. 27]. Широкую известность Н. В. Всеволожскому принесло созданное им в девятнадцатилетнем возрасте общество «Зеленая лампа».

Как известно, общество «Зеленая лампа» было организовано в марте 1819 года и просуществовало до весны 1820 года. Собрания проходили раз в две недели

в доме Н. В. Всеволожского на набережной Екатерингофского канала (ныне Театральная площадь, дом 8), в его отсутствие — в доме у друга А. С. Пушкина, штабс-капитана Я. Н. Толстого. Общество, как известно, получило свое название от зеленой лампы, которая висела в комнате Всеволожского, где проходили заседания, и символизировала свет и надежду.

Все участники Общества были ярыми театралами, любителями и ценителями музыки, особенно балета, но «...поставщиком театральных новостей слыл в „Зеленой лампе“ Дмитрий Николаевич Барков. Благодаря его обзорам „Недельные репертуары“, члены кружка были осведомлены о текущей жизни театра» [1, с. 14].

Среди участников Общества преобладала гвардейская молодежь — гусары, уланы, егеря и другие; были среди них и штатские, в том числе А. С. Пушкин и А. А. Дельвиг. Отметим, что знакомство и общение Всеволожского и Пушкина, основанное на совместном увлечении театром и музыкой, началось на службе в Коллегии иностранных дел, где Всеволожский, как отмечалось, работал актуариусом, и продолжилось на вечерах у А. А. Шаховского. В ряде произведений поэта упоминается как сам Всеволожский, так и некоторые представители его рода, в том числе и Е. И. Овошникова.

Н. В. Всеволожский искренне любил театр, «...восторженно воспринимал его победы <...>, и после ликвидации „Зеленой лампы“ <...> не перестает интересоваться театром, поддерживает связь с его деятелями. Из его переписки с братом Александром видно, что он был в приятельских отношениях с Дидло, что в его доме, как и раньше, бывали актеры» [1, с. 12–13].

Е. И. Овошникова — выпускница Театрального училища 1822 года. Она была балериной императорской сцены, «...считалась одной из лучших солисток своего времени» [3, с. 165] и осталась в истории русского искусства как гражданская супруга Н. В. Всеволожского, а также прототип одной из героинь неоконченного романа А. С. Пушкина «Русский Пелам» (который автор собирался посвятить роду Всеволожских). Н. В. Всеволожский, как уже упоминалось, «покровительствовал внебрачным детям, но публично не признавал» [8, с. 26], состоял с ними в переписке, но тон его посланий был официальным.

* * *

Ираклий Никитин родился в 1823 г. Как и многие представители рода Всеволожских, он был «красив и артистичен» [4, с. 108]; еще, будучи учеником, он привлек внимание публики как артист и постановщик. Рецензент «Северной пчелы» писал: «Воспитанники Никитин, Пишо и Рамазанов <...> танцуют с замечательной чистотой и выражением, а впоследствии сделаются, несомненно, украшением нашей балетной труппы» [5]. Всеволожский оплачивал обучение сына, «...освободив от сиротских условий бесплатного содержания и обеспечения» [4, с. 108].

В годы обучения в Театральном училище Никитин поставил для воспитанников балет «Гитана», где проявил много «воображения, вкуса, сметливости» [6].

После окончания училища в 1841 г. Никитин был зачислен на императорскую сцену, где дебютировал в партии Колена («Тщетная предосторожность») и прослужил до 1845 г.

Историк балета Н. И. Эльяш пишет о Никитине-танцовщике: «Тот же Всеволожский станет учителем Ираклия Никитина — известного русского представителя романтического балета. Никитин, как и замечательная балерина Е. Санковская, сумел наполнить отвлеченные образы западной романтической хореографии правдой человеческих чувств, живыми, искренними интонациями <...>. Как видно, Н. В. Всеволожский, хорошо знавший романтические балеты Ш. Дидло, познакомил Никитина с приемами и секретами актерского творчества» [1, с. 13–14]. История непростых отношений И. Н. Никитина и Н. В. Всеволожского частично отражена в их практически неопубликованной переписке, хотя она, конечно, не дает полного представления о связях отца и незаконнорожденного сына.

В одном из неопубликованных писем к отцу танцовщик пишет: «„Дева Дуная“ удивительно прошла, я вышел из себя, но помнил все те места, которые вы мне говорили <...>; народу было мало, принимали хорошо в сцене сумасшедших. Костюм удивителен! <...> Даже сама Смирнова со мной после спектакля целовалась и сказала, что у ней многие спрашивали, отчего ее роль меньше, что она со мной (?) — и мог бы я быть не хорош, когда у меня был такой учитель, которого не найду во всем Париже, всем я вам обязан, мой дорогой папенька, — как существованию, так и развитию таланта» [7, л. 1].

И. Н. Никитин танцевал Джеймса («Сильфида», 1840), выступал в ролях Фредерика («Гитана»), Альберта («Озеро волшебниц»), Дона Альвара де Корда («Морской разбойник»), Альберта («Жизель»), Гиласа («Воспитанница Амура»). Он выходил на сцену с известными танцовщицами своего времени, ставшими символами эпохи романтизма — М. Тальони и Е. Андреяновой. Постепенно, однако, все его партии передавались иностранным танцовщикам, что и побудило Никитина письменно обратиться к директору императорских театров А. М. Гедеонову. Талантливый артист балета «...все время вел пререкания с дирекцией <...> он одним из немногих требовал уравнения с иностранцами» [3, с. 165].

Сохранились некоторые из писем И. Н. Никитина в Дирекцию императорских театров, по которым можно судить, как тщетно артист добивался справедливости в театре. В обращениях Никитина просматриваются такие черты его личности, как принципиальность, устремленность, решительность, настойчивость. В одном из посланий к отцу он пишет [7, л. 1]: «За все мои труды меня обругал Гедеонов, я подал в отставку, но они похватились <...>, если я выйду, прибавят жалованье, я отказался от всего, потому что здоровье дороже денег» [7, л. 1]. И. Н. Никитин подчеркивает тот факт, что из-за процесса (как он сам назвал затеянную им переписку с дирекцией императорских театров) он заболел. Недомогание артист ставит в упрек директору театра того времени А. М. Гедеонову, потому что «болезнь произошла от огорчения» [7, л. 1].

Обращения И. Н. Никитина в дирекцию императорских театров, приводимые им в качестве аргументов некоторые параграфы законодательства, не принесли желаемого результата. В ответ на его Объяснение от 28 декабря 1843 года, в ко-

тором он утверждал, что согласно «§ § 91, 92, 93, 94 и 95 Высочайше учрежденного образования Театрального училища <...> служба танцовщиков разделялась на два периода: один для получения пенсиона со времени вывода в балетах на Императорской сцене, а другой для увольнения в отставку со дня выпуска из театрального училища; <...> для отставки и пенсиона положен один срок, со времени вывода в балетах, а не со дня выпуска меня из Театрального училища» [7, л. 1]. Руководствуясь упомянутыми фактами, Никитин утверждал, что срок его службы должен быть завершен 19 февраля 1844 года, а не 14 апреля 1846 года, как предписывала Никитину дирекция театров. Артист упорно настаивал на своем, не обращая внимания на многочисленные резолюции Дирекции, в которых говорилось, что: «Господин директор <...> приказал <...> исполнять обязанности и повиноваться приказаниям, а не рассуждать о законах. <...> Явиться к <...> должности; в противном случае все это время будет <...> вычитываться из срока <...> пятилетней службы» [7, л. 4]. Не вняв указаниям Дирекции, Никитин продолжал требовать увольнения его от службы, получив несколько отказов, танцовщик просил в противном случае поднять ему жалованье, «...сравнив содержание с прочими артистами» [7, л. 6]. Требование И. Н. Никитина уволить его со службы было основано на недовольстве занимаемым положением в театре и получаемым жалованьем, оно усугублялось тем фактом, что директор театров учинил, по словам Никитина, «неожиданную неприятность, объявленную родительнице моей при всех в конторе Императорских театров» [7, л. 6], после чего И. Н. Никитин «совершенно упал духом» и больше не желал оставаться на службе.

И. Н. Никитин за продолжительные пререкания с дирекцией императорских театров в 1845 году был переведен в Москву, где выступил с известной балериной Е. А. Санковской в «Тщетной предосторожности». Он не подписал предложенный ему контракт, так как дирекция отказала артисту в поспектаклной выплате и проведении полубенефиса. В 1846 году Никитин уехал в Париж для «усовершенствования в танцах» [3, с. 165]. Некоторое время он работал в Венском императорском балете, где приобрел европейскую известность. В 1869 году Никитин вернулся в Россию, но на русскую императорскую сцену принят уже не был.

* * *

В 1827 году у Н. В. Всеволожского и Е. И. Овошниковой родилась дочь, которую назвали именем бабушки по отцу — Елизаветой Никитичной. После окончания театрального училища она стала «... одной из лучших артисток первого положения» [3, с. 168]. На страницах периодической печати и в ряде воспоминаний современников о Е. Н. Никитиной писали как о подающей большие надежды танцовщице. Но сценическая деятельность талантливой балерины была скоротечной: на одном из представлений балета «Жизель» она упала в люк, ведущий под сцену, вследствие чего получила несколько травм (в том числе и позвоночника), из-за которых больше не смогла танцевать. Дирекция императорских театров предоставила ей «для лечения <...> трехмесячный отпуск с сохранением содержания» [3, с. 168], и этот факт, к сожалению, стал последним в ее театральной карьере.

* * *

Ираклий и Елизавета Никитины, бесспорно, оставили свой след в истории русского балета. Их судьбы также нераздельно связаны и с выдающимся родом Всеволожских, непризнанными, но яркими представителями которого они были по рождению.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Эльяш Н. И.* Пушкин и балетный театр. М: Искусство, 1970. 344 с.
2. *Всеволожский А. Н.* Род Всеволожских. Симферополь, 1886. 31 с.
3. Материалы по истории русского балета. 200 лет Ленинградского государственного хореографического училища. 1738–1938: прошлое балетного отделения петербургского театрального училища. Т. 1–2. / сост. М. В. Борисоглебский. Л.: Изд. Ленинградского Государственного хореографического училища, 1939. 380 с.
4. *Ильичева М. А.* «Тщетная предосторожность» в Петербурге. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2001. 288 с.
5. Балет «Волшебная кошка» // Северная пчела. 8 августа 1836.
6. Большой театр. Балет «Гитана» // Северная пчела. 12 октября. 1840.
7. Письмо И. Н. Никитина–Н. В. Всеволожскому. 8 января 1844 г. / Российский государственный исторический Архив. Ф. 652. Всеволожские. Оп. 1: 1767–1918. Д. 62.
8. *Мурашова Н. В., Мыслина Л. П.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Всеволожский район / Н. В. Мурашова, Л. П. Мыслина. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 352 с.

УДК 792

Н. Н. Зозулина

«ГАМЛЕТ» ЛЕОНИДА ЯКОБСОНА. НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ (По материалам из архива Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина)

«Если говорить о ближайшем репертуаре, то он уже прорисовывается. Это балет «Гамлет», музыку к которому специально для нашего театра обещал написать Дмитрий Шостакович...

Леонид Якобсон, 1972. [1]

С 1970 года Леонид Вениаминович Якобсон возглавлял труппу, названную им «Хореографические миниатюры». Судьба отпустила ему 5 лет, за которые он успел осуществить множество своих замыслов. Но часть из них осталась невоплощенной. Это касается и находившегося на стадии разработки одноактного балета «Гамлет». В своем внимании к трагедии Шекспира Якобсон был не одинок. Не говоря о таком мировом событии, каким явился выход двухсерийного фильма Г. Козинцева с И. Смоктуновским в заглавной роли (1964), в Петербурге к теме «Гамлета» обращались балетмейстеры К. Сергеев (1970) и Н. Долгушин (1971), в Москве — В. Камков (1969) и С. Воскресенская (1991), в Гамбурге — Д. Ноймайер (1976, 1985, 1997). Какие-то из этих балетных версий запечатлены на видео, какие-то остались только в памяти очевидцев. «Гамлета» же, жившего в воображении Якобсона, хранит архив московского Театрального музея имени Бахрушина, среди материалов и документов персонального фонда хореографа[1].

Работа Якобсона над «Гамлетом» отразилась на десятках исписанных им страниц, во множестве вариантов, в бесконечном поиске и уточнении решений отдельных сцен и балета в целом. Эти черновые рукописные листы хранят контуры задуманного, но не осуществленного спектакля. Они позволяют понять и представить тот скрытый от глаз творческий процесс, который предваряет непосредственное рождение балета и его хореографии в балетном зале. Благодаря этим архивным страницам образ Якобсона как хореографа-импровизатора обретает новые черты — художника, долго и тщательно готовившегося к постановкам, штудировавшего литературу вопроса, обдумывавшего малейшие детали, державшего в своих руках все нити зрелища. Разрабатывавшийся план спектакля, вероятней всего, должен был служить и заготовкой для композитора (об этом говорит

---

[1] Архив ГЦТМ им.Бахрушина. Фонд 548. Еще одна часть архива Л. В. Якобсона находится в Петербурге, в ЦГАЛИ.

предполагаемый хронометраж сцен). Однако никаких следов обсуждения темы «Гамлета» с Д. Д. Шостаковичем — предполагавшимся автором музыки к балету — в набросках нет.

Хореограф работал над «Гамлетом» во время отдыха в Болгарии, на Золотых песках, в октябре 1974 года, заполняя с двух сторон листы со штампом гостиницы «Интернациональ». При работе Якобсон использовал перевод трагедии Шекспира, сделанный в XIX веке Николаем Полевым[1]. Старинное издание «Гамлета» — одно из выходивших в «Дешевой библиотеке» А. С. Суворина с 1880-х годов[2] [2] — находилось в личной библиотеке хореографа.

Именно по переводу Н. Полевого в суворинском издании указаны страницы и сделаны выписки всех цитат в записях Якобсона по «Гамлету» и комментариях к ним публикатора. Возможно, выбранный среди других известных русских переводов «Гамлета» (А. Кронеберга, П. Гнедича, М. Лозинского, А. Радловой, Б. Пастернака, etc.) перевод Полевого привлек Якобсона своей романтической интонацией и в то же время предельно очеловеченными образами героев. Именно по этому переводу в 1837 году играл Гамлета великий романтический актер Павел Мочалов, а из отзыва В. Белинского на его игру («Мочалов в роли Гамлета») Якобсон черпал детали для образа собственного Гамлета.

За исключением отдельно напечатанного либретто, рукописные рабочие листы по «Гамлету» сгруппированы под разными заголовками, данными Якобсоном. Среди них:

«Голая схема построения спектакля (до сбора материала)»;
«Схема построения спектакля (после сбора материала)»;
«Схема действия (вывод)»;
«Отдельно от схемы. Предположения»;
«Характеристики, пластические признаки персонажей»;
«Композиция спектакля»;
«Черновой план „Гамлета“»;
«Дополнения к Черновому плану»;
«Мысли по действию»;
«Новые мысли»;
«Библиография».

---

[1] Полевой Н. А. (1796–1846) — критик, прозаик, драматург, журналист, историк. Его перевод «Гамлета» (1836) стал классическим для русской культуры, разошелся на крылатые выражения и способствовал известности трагедии Шекспира в России. Особенностью перевода явилась его театральная направленность, учитывавшая специфику «слова, звучащего со сцены». Герой обращался к русскому зрителю на понятном, выразительном, трогавшем сердце языке. «В переводе г. Полевого везде видна свобода, видно, что он старался передать дух, а не букву. <...> в этом и заключается тайна переводов». (В. Г. Белинский, «Гамлет», Перевод Полевого).

[2] В записях Якобсона ошибочно указан 1882 год издания. Первое издание «Гамлета» в общедоступной серии «Дешевая библиотека» вышло в 1886 г. В следующие годы «Гамлет» многократно Сувориным переиздавался (1887, 1889, 1893, 1898 и т. д.). Книги серии были карманного формата, в 1/64 долю листа, в твердых коленкоровых или картонных переплетах — коричневых, зеленых, красных, синих — стоили не дороже 40 копеек.

Материал разделов дополняет друг друга, иногда частично повторяясь и перекликаясь. При публикации принято решение свести воедино все находящиеся в разных группах, но относящиеся к одинаковым сценам записи — в рамках составленной Якобсоном общей композиции «Гамлета». Такой сводный план балета поможет наиболее полно представить читателям замысел якобсоновского «Гамлета», конечно, с учетом чернового характера этой, оставшейся незавершенной, работы хореографа. При переводе рукописи в машинопись по возможности сохранялся вид страниц, включая отступы, разделения абзацев, расположение строк и слов на листах.

Комментарии публикатора даются в постраничных сносках. В угловых скобках даются недостающие части сокращенных Якобсоном слов или важные, на взгляд публикатора, уточнения.

«Гамлет». Либретто [3]
Балет в одном действии на музыку Шостаковича

Действующие лица: Гамлет, Королева, Клавдий, Полоний, Лаэрт, Офелия, актеры, придворные, гонцы, слуги, стража.

Мрачные своды замка Эльсинор. Множество стражи, отблески костров, похоронное шествие. Датский двор хоронит короля, отца Гамлета. Мрачная торжественная процессия. Возглавляет процессию Гертруда с будущим королем Клавдием. Полоний, Лаэрт, Офелия. Замыкает эту процессию сосредоточенный, ушедший в себя принц Гамлет.

Свадебный кортеж Гертруды с братом умершего короля Клавдием. Те же покои замка Эльсинор, только празднично разукрашенные. Множество свечей, снующие придворные, дамы, кавалеры. На возвышении восседают новобрачные. Лесть придворных, церемонные танцы с соблюдением всех условностей этикета. Клавдий уже чувствует себя королем. Гамлет среди придворных танцует с Офелией.

Гамлет бродит вдоль стен замка Эльсинор. Является его Отец. Гамлет узнает страшную правду об убийстве отца его матерью и дядей.

Спальня Офелии. Офелия и Гамлет. Гамлет весь еще под впечатлением встречи с призраком Отца. Дуэт Офелии и Гамлета. Офелия боится Гамлета. Его вид, его бессвязные речи, его объяснения страшат ее.

Гамлет встречает труппу бродячих актеров, прибывших в Эльсинор. Радостное восклицание, приветствия. Гамлет просит актеров разучить сцену, в которой воспроизводится ситуация убийства его Отца. Артисты под руководством Гамлета разучивают эту сцену.

Тронный зал. Представление актеров перед королевской четой. По одну сторону застыл напряженно-сосредоточенный Гамлет, рядом с ним Офелия. По другую сторону трона Полоний, склонившийся в угодливом поклоне. Актеры разыгрывают свою сцену. Королева и Клавдий в ужасе. Повелительным жестом Клавдий выгоняет актеров. Клавдий и Гамлет устремляются навстречу друг другу с угрожающим видом.

Раздумья Гамлета. Его монолог «Быть или не быть».

Спальня королевы. Объяснение королевы и Гамлета. Серой тенью застыл в углу Полоний. Гамлет упрекает королеву, королева рыдает, она готова сознаться. Полоний в углу делает неосторожное движение, и Гамлет замечает это. Стремительный прыжок Гамлета к Полонию. Полоний замертво падает. Гамлет застывает с кинжалом в руке.

Сумасшествие Офелии, оплакивающей своего отца. Ее предсмертный танец. Смерть Офелии.

Встреча Клавдия и Лаэрта. Клавдий натравливает разъяренного Лаэрта на Гамлета.

Дуэль Гамлета и Лаэрта. Королева выпивает кубок с ядом, предназначенный для Гамлета. Во время поединка Гамлет с Лаэртом меняются шпагами, оба они ранены отравленным оружием. Лаэрт умирает.

Гамлет последним усилием ранит отравленной шпагой Клавдия. Клавдий падает мертвый.

Гамлет остается один. Вокруг него труппы. Он смертельно ранен. Его предсмертный монолог.

Смерть Гамлета.

1973, февраль, Л. В. Якобсон

«Гамлет»
Черновики. Рабочие планы. Режиссерские экспликации [4][1]

<**Общие мысли по спектаклю**>

Начать с фрагмента памятника Шекспиру на его родине в Стратфорде-на-Эйвоне (журнал).

Старинная сага.

Изложить в виде старинной саги и такое же оформление.

Общий фон — кроваво-красный, в противовес обычному черному бархату (прекрасная идея — кровавый фон кровавым событиям!).

Или начать с черного, а по мере нарастания событий — к кроваво-красному.

Общий фон спектакля — кроваво-красный бархат (горизонт), на котором конфигурации мест действия.

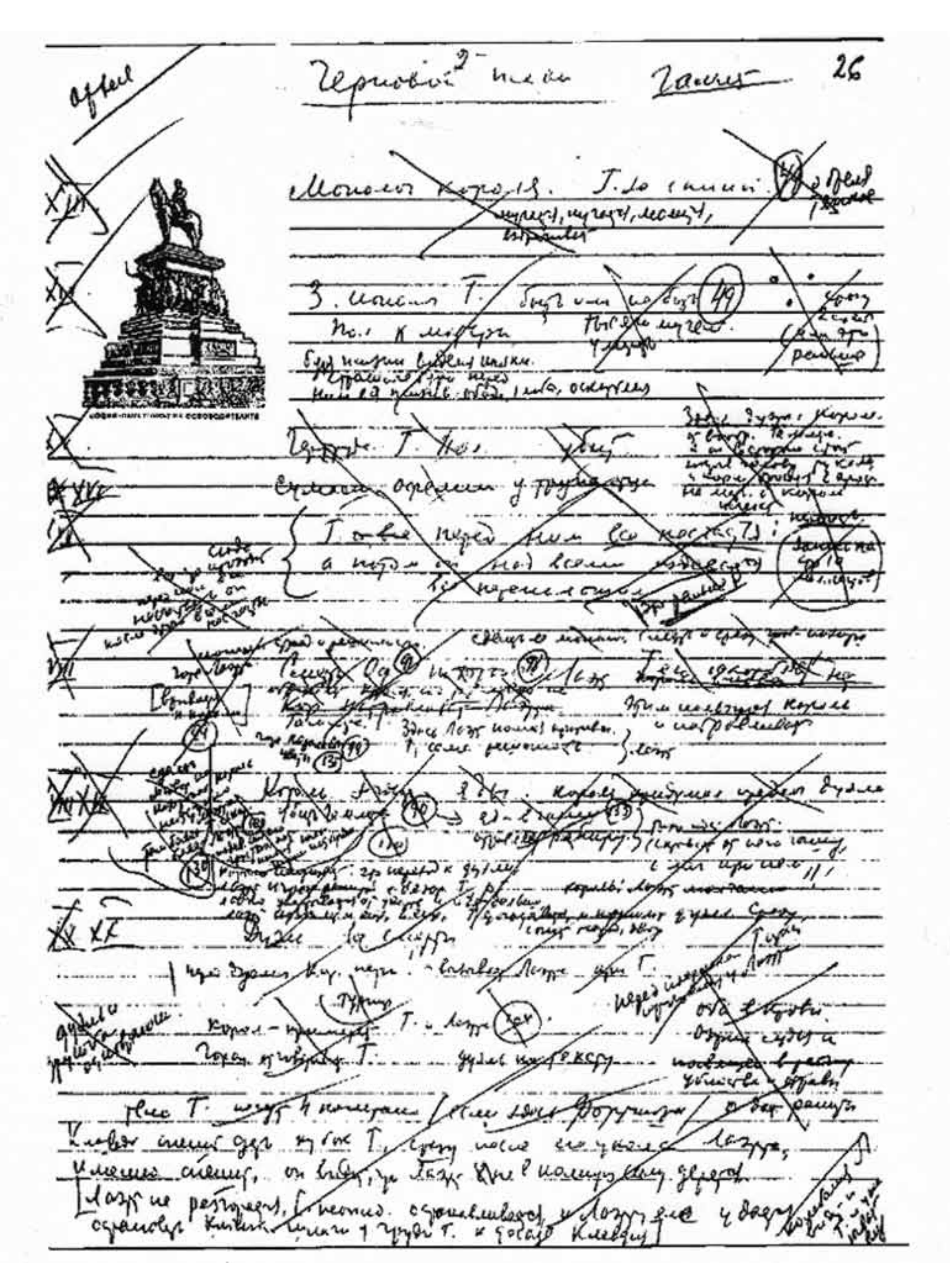
Все действие свершается в 1 день. В одно космическое мгновение. А время все идет.

Дать ясно понять: «все свершается в 1 день». **Часы**. Время. Эмблема! Декорации — часы — время — эпоха, открываются полукруго<вым> занавесом.

---

[1] Все последующие листы по «Гамлету» относятся к этому делу.

Факсимиле рабочих листов Л. Якобсона по балету «Гамлет». Архив Леонида Якобсона в Театральном музее им. А. А. Бахрушина.


Черновой план Гамлет 26

Монолог короля

Факсимиле рабочих листов Л. Якобсона по балету «Гамлет». Архив Леонида Якобсона в Театральном музее им. А. А. Бахрушина.

Зеркальная симметрия пространства в основу решения спектакля, гармонические красоты эры науки. «Пространство зеркально, симметрично». Закон физики. Повороты зеркал.

Образ зеркала, и Гамлет — Лаэрт — в своих несчастьях.

Зеркальность судеб Гамлета и Лаэрта выразить ясно.

Гамлет и Лаэрт — сходные ситуации, но разные характеры: Гамлет — уб<ийство> отца, <нрзб.> матери; Лаэрт — уб<ийство> отца, смерть сестры.

Упреки Шекспиру в композиционных недочетах «Гамлета» как наименее совершенного по форме. Непоследовательное, зигзагообразное движение событий. [«Яростные преувеличения, неистовство и беспорядок идей, «слог бешенства», «водоворот горя» И. Тэн[1]] .

«С таким драматургом чувствуешь себя на краю пропасти».[2]

Сам Шекспир — автобиографические черты. Гамлет — это сам Шекспир.[3] Найти ему место в спектакле. Пишет, гуляет, смотрит, наблюдает.

Сделать ряд сцен, где Гамлета подменяет сам Шекспир, и сам ведет действие так, как вел бы (танцевал) Гамлет.

[найти, какие именно это сцены]

Сделать монологи Гамлета (и его сцены) связной драматургией спектакля.

Распределить все 3 монолога Гамлета равномерно по нагрузке и по силе нарастания.

Философия жестикуляции рук-ладоней: Гамлет во время монолога (какого?) — **прекрасная идея!** Целая речь Гамлета перед Офелией. Сам с собой. Перед Полонием, Королем, Королевой — перед каждым — по-другому. Целая система речи.[4]

---

[1] Тэн Ипполит (1828–1893) — французский философ, историк, искусствовед. Представитель течения позитивизма. В творчестве Шекспира акцентировал его «странность», алогичность, гиперболичность. Типичные оценки Шекспира у Тэна: «темен язык»; форма мысли «конвульсивна», «двумя словами он перескакивает громадные расстояния», так что непонятно, «каким чудом от одной мысли перешел к другой» и др. (См.: Тэн И. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. СПб., 1871. Ч. 1, с. 381–382)

[2] Перефразированная мысль И. Тэна: «Благодаря гигантским шекспировским характерам и неистовству выражений, зритель оказывается как бы „на краю пропасти“».

[3] Якобсон почти дословно цитирует И. Тэна: «Гамлет — это Шекспир, и в заключение длинной галереи нарисованных им лиц Шекспир изобразил самого себя, и это самый глубокий из его образов». О том, что Гамлет — «близнец» Шекспира, также писал И. Анненский (Вторая книга отражений. // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 73–91). В решении балета и описаниях сцен эта идея Якобсоном не реализована.

[4] В замысле спектакля эта идея воплотится в так называемой «симфонии рук», неоднократно упоминаемой Якобсоном. Три монолога Гамлета задуманы как три части «симфонии рук». Этот термин встречается и в описании других сцен. «Симфония рук» ведет свое происхождение из «Страны чудес» — балета Якобсона на сцене ленинградского Театра

Многое действие идет без музыки.

Преамбула без музыки. Занавес вверх. Ряд шутовских интермедий.

Ввести роль Шута (или двух) — как просцениумы (все их ходы без музыки), англ<ийские> мимы — потрясающи! ↘ журнал «<название нрзб.>»: полка с гол<овой?> шута.

Превесело — шуты!

Превеселые интермедии шутов: 2-х или 3-х.

То 1, то 2, то 3 <шута> в разных сочетаниях.

2 шута. Феноменальные сцепления, пластические феномены. <Нрзб>. Эрос, смел<ость?>, com<edia> dell arto, Callo,[1] похабники, клоуны.

До начала: 1) шуты: трое[2].

Все время — то действие, то выбивка из него.

Отклонение, отход. От трагедии к комедии.[3]

К Г<амлету>

По Гете[4]: «Я ничего не намерен доказывать, я только излагаю вам, что я думаю».

Я <Якобсон>: «Я ничего не намерен доказывать, я только излагаю вам, как я понимаю».[5]

<Действующие лица>
Характеристики, пластические признаки персонажей

Гамлет

– строен, невысок, подвижен, пластика — феноменальных неожиданностей, резких, контрастных перевоплощений, умен, образован, феноменальная одарен-

---

оперы и балета им. С. М. Кирова (1967). Приемом одного «танца рук» в нем был решен образ костра, на котором сгорал герой — Ясный Сокол. Якобсон, варьируя, повторял находку в «Танце огня» для фильма «Синяя птица» и в постановке оперы Л. Ноно «Под жарким солнцем любви».

[1] Калло Жак (1592/3–1635) — знаменитый французский график, автор около 900 офортов. На полотнах художника соседствуют красота и уродство, неуемная фантазия и страсть к причудливому. Его излюбленные образы — персонажи комедии дель арте, танцоры, цыгане, нищие.

[2] На каком числе шутов остановился Якобсон, по записям неясно.

[3] За «комедию» в решении балета отвечали именно шуты, чьи интермедии, как шутовские комментарии происходящего, по замыслу Якобсона, должны были идти после почти каждой сцены.

[4] Цитата из романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера».

[5] Якобсон перефразирует слова Вильгельма Мейстера во время спора с приятелем о постановке «Гамлета», в котором он должен сыграть главную роль: «Я ничего не намерен доказывать, я только излагаю вам, что думаю». (Гете И. В. Собр. соч. М., 1935. Т. 7. С. 220)

ность в каждом проявлении, бесконечная интуиция, прозорливость, понимание сущности любого явления с минимальнейшего признака; все силы богатейшей природы, лицо предельно выразительно, пластика поразительно сочна, редкий дар подражания. Очень непоследователен, слишком порывист.

[В. Гюго: пророк вечной неудовлетворенности, «Мечтатель не от мира сего» (Кольридж), «страдалец разума» (Луначарский).

Гамлет — «Не от мира сего» — можно заставить его действовать так, как никто не может себе представить.

«Пророк» (вечной неудовлетворенности).

Гамлет — разрушитель.

«Сам себя терзает» — Тургенев

Весь источен иронией. Всех презирает.

Меланхолическая одинокость.

Л. Толстой: «бессвязное нагромождение», «ненужная чепуха».

Герой без характера. Нелепое произведение.

Запад: антигерой, декадент, Молчание ужаса / мировая скорбь

Но — ПРИНЦ][1]

[Гамлет примеряет оболочку сум<ашедшего>, как кто-нибудь появляется, и наоборот.

Гамлет немедл<енно> меняется, оставаясь один и преображаясь при появлении <кого-либо>.

Действие все время прерывать неожиданными остановками и «думать, думать» (лицо белое, как у мима?).

Сделать лицо Гамлета белым (по мимам) ?]

2. Офелия

– хрупкая, нежная, обаятельная, легкая, воздушная, наивно-очаровательная.

3. Клавдий

– лицо резко отталкивающее, неприятное. Пластика — боязливо хитрая, нахально властная, бешеное упоение властью, корона символ жизни, бешено злобен (скрытно) к Гамлету, хитер, ловок, подл безмерно, удесятеренный Яго, готов на любое преступление.

[1] После собственных, в том числе и чисто танцевальных характеристик образа Гамлета, обдумывая характер героя, Якобсон выписывает наиболее характерные высказывания о нем знаменитых писателей и деятелей, подытоживая «западную» точку зрения на Гамлета: антигерой, декадент. Но для себя особо выделяет факт высокого происхождения Гамлета, записывая прописными буквами: ПРИНЦ.

3а. Лаэрт

– предельно чистокровен, благороден, честен, обаятелен, воспитание тончайшее, элегантен, фехтовальщик, ловок.

Лаэрт обаятелен, прекрасной наружности, полон достоинств, высшей породы.

4. Гертруда

– пожилая, черты резко чувственные, пластика природного сластолюбия, непрерывное стремление к мужской ласки, грудь, бедра, ноги, плечи — выдают природную похотливость.

5. Полоний

– пустой придворный, важный наедине и с низшими, склоняющийся перед Королем и Королевой. Хитрец, заговорщик, проныра, опора в придворных интригах, создает их, руководит ими, пластика — довольного глупца, уверенные движения; любящий отец, всюду и везде, где нужна слежка, раболепен перед Королем и Гертрудой.

Хитрец-политик, лорд-камергер, «жалкий суетливый шут».

6. Горацио

– преданный друг, благородство, честность, но знает линию <черту?>, отгораживающую его от титулованного друга, Лаэрт — его данные, уменьшенные в 100 раз, облеченные в сознание своей подчиненности.

7. Озрик

– удивительно прислуживающий придворный, сладенький, готовый на любую услугу: знает манеры двора, довольно ловок в общении с высшими, чувствует себя знатоком этикета.

Расфуфыренная кукла, жеманен, сверхлюбезен.

8. 9. Розенкранц и Гильденстерн[1]

– услужливые придворные. Слово короля для них закон. Смышленые. Умеют молчать и действовать. Две гадюки.

10. Отец Гамлета

11. Начальник швейцарской гвардии телохранителей Клавдия

[1] В описании сцен таких персонажей у Якобсона нет. Есть «два шпиона».

Схема построения спектакля[1]

После сбора материала

Рвется занавес.

Шуты. Гамлет.	Б<ез> м<узыки>[2]	
I. Похороны	М<узыка>	— 2 мин.
Шуты.	Гамлет и Офелия. Б<ез> м<узыки>	
II. Свадьба.	М<узыка>	— 3 мин.
Шуты.	Б<ез> м<узыки>	
III. Коронование, спальня	М<узыка>	— 4 ½ мин.
Гамлет, шуты.	Б<ез> м<узыки>	
IV. 1<ый> монолог Гамлета		— 2 мин.
V. Дуэт Гамлета и Офелии		— 3 мин.
VI. Тень	пятиптих[3]	— 2 мин.
VII. 2 <ой>монолог Гамлета — безумен		— 2 мин.
VIII. 2 <ой> дуэт Гамлета и Офелии		— 3 мин.
Шуты.	Б<ез> м<узыки>	<всего> 12 мин.
IX. Цепочка[4]		— 2 мин.
Шуты		
X. Актеры:		— 1½ мин.
Шуты		
XI. 3 <ой> дуэт Офелии и Гамлета <нрзб.>		Не нужен!
С книжкой?		— 3 мин.
Шуты		

[1] Объединены две схемы: «После сбора материала» и с указанием времени (хронометражем) каждой сцены.

[2] Начиная с первой сцены, Якобсон определяет основной принцип построения действия балета: все сцены далее разделяются шутовскими интермедиями, идущими без музыки.

[3] Так Якобсон называет здесь хореографическую форму, состоящую из нескольких соло и дуэтов, но идущую без перерыва, как единое целое.

[4] Так Якобсон называет задуманное в этой сцене построение героев по линии — «цепочке».

XI. Монолог Офелии[1]
Шуты. Б<ез> м<узыки>

XII. Спектакль
До начала — 1 мин.
Представление — 2 мин.
После предст<авления> — 1 мин.
Шуты. Б<ез> м<узыки>
XIII. Монолог Клавдия. Гамлет. — 2 мин.
Шуты

XIV. 3<ий> монолог Гамлета «быть или не быть» — 4 мин.
Шуты

XV. У королевы. Смерть Полония — 4 мин.
Шуты

XVI. Сумасш<ествие> Офелии — 2 мин.
Шуты

XVII. Плаха. Дуэт двух сумасшедших и все несчастья Гамлета перед ним[2]
Шуты Б<ез> м<узыки> — 3 ½ мин. <зачеркн.>

XVIII. Плаха ?[3]

XIX. Смерть Офелии. Лаэрт. Заговор. Яды — 1½ мин.
Шуты

XX. Турнир — 4 мин.
Шуты Б<ез> м<узыки>

Хронометраж — <u>50–60 мин.</u>

Композиция спектакля[4]

Преамбула без музыки. Занавес вверх. Ряд шутовских интермедий.

---

[1] В схеме с хронометражем сцен этого номера нет.
[2] Номер зачеркнут. Также зачеркнут и в схеме с хронометражем сцен.
[3] Под таким названием номера в схеме с хронометражем сцен нет.
[4] Раздел «Композиция спектакля» взят за основу описания балета. В эту запись вмонтированы дополнения, касающиеся той или иной сцены, из других разделов и страниц. Варианты решений, размышления, комментарии и вопросы Якобсона из разных разделов взяты в квадратные скобки и выделены особым шрифтом.

I. Похороны

Шуты превеселые. 2 или 3 <шута> (то 1, то 2, то 3, разные их сочетания)
Шуты на протяжении всего спектакля. Полка с гол<овами?> шутов

Гамлет в черном. Резкий выход, остановка. Резкая перебежка, остановка. Видит шествие. Окаменел в горе.

Гамлет — порывисто выбегает, останов<ился>, еще и еще раз. Видит! Похороны отца. Он стоит неподвижно весь проход. Прошли.

Гамлет в черном. Траур. Смятение. Скорбь. Слезы.
Наплыв: Офелия и Гамлет

Ряд наплывов. Король и Королева.

Все шествие идет «сквозь него». Неподвижен.
Выбиваются лучами по очереди: Король, Гертруда (вместе), Офелия, Лаэрт, Полоний, Розенкранц, Гильдестерн, Озрик, мертвый король в гробу.
Гамлет все время в луче.

[Гроб с королем — то вверх дном, то боком — эквилибристически. Ставят на пол, садятся отбывать. Молятся — все глаза вверх. В это время отец Гамлета из гроба, к сыну руки, привлекает, рассказывает, что он отравлен (при помощи самих Клавдия и Гертруды). Вручает ему меч для мщения. Ложится в гроб. Несут дальше.][1]

Из одной кулисы в другую — проход шествия. Могут быть 2 прохода из кулисы в кулису, тогда впереди Гамлет и Офелия.

Шуты связывают?

II. Дуэт Офелии и Гамлета[2]

Скрылись <все> в кулисе. Вбегает Офелия к Гамлету. Дуэт нежности и сострадания. Он все время в сторону шествия. Она его отвлекает. Она его ...утешает?

[Скрылись <все>. Офелия остается, утешает. Скромно, любовно. Еле отошел от мыслей. Весь в смерти отца. <нрзб.> Ласка — скромно, и опять в задумчивости, окаменелость.
Вслед за похоронами.]

Во время похорон столы уже накрыты сзади за задником.

---

[1] Из «Новых мыслей». В «Композиции спектакля» Гамлет узнает об убийстве отца при появлении Призрака.

[2] По сравнению со «Схемой» дуэт Гамлета и Офелии в сцене похорон выделился в отдельную сцену.

III. Свадьба

Поминки и свадьба.

[Стол длинный, большой, на 4 части, переворачивают, и там другие кушания, прицепляются к столу. Речи, поздравления на столе.]

От грусти поминок сразу к радости свадьбы. Гамлет поражен.
Наплывы: Офелия и Гамлет
Разные соло, дуэты, трио, квартеты. Утешение Гамлета королем и королевой

Поминок не надо — сразу веселая свадьба за столом.
Столы. Сидят. Хореогр<афия> без ног. Все до пояса.

Хореогр<афически> «сидячая» <свадьба> за столами. Поздравления. Очень веселая, шумная <свадьба>. Гамлет поражен. К горести — изумление.
Наплывы: Гертруда весела, развратна. Объятие к королю. Гамлет все время здесь, но ими невидим. Все время оставшись вдвоем — хохочут.
Поздравления, тосты! (наплывы), разные соло, дуэты,
соло, поклоны, пара, трио.
Утешение Гамлета королем и королевой. За него тост.

Один действ<ует>, все другие замирают — барельефы. Замедленное движение — когда солисты в ритм[1].

Через барельефы. Сольные тосты. Голоса по очереди — все ряды за <нрзб.> — встают по очереди и поздравляют. Замирают. Так все по очереди.

Все характеры. Наплывы.
К<ороль> и Королева
Гамлет и Офелия
К<ороль> соло
К-а <королева> соло
Гамлет соло. Роняет бокал?

Гамлета утешают, печален, взоры в землю, мать.
Гамлет поражен скоростью событий.
Пораженный Гамлет — медленное движение. Когда их <Клавдия и Гертруды> ласки — все отворачиваются и замирают.

Шуты связывают?

Уходит свадьба. Гамлет в изумлении — вперед.

---

[1] «Рапид» и «барельефы» — любимые постановочные приемы Якобсона.

До трона: коронация[1].

Весь массив <участников действия> на него <Клавдия> с короной,

Все одевают, склоняясь.

Могучая скульптура, подобно Микеланджело, и в продолжение движения все ниц распластываются по земле.

Король один с Королевой.

Сбоку Гамлет.

IV. «Спальня».

2 трона. Король и королева. Троны подвигаются по кругу, то один лицом, другой спиной, то наоборот, то оба спиной. Гамлет между ними, то сзади, то спереди (еще сдержан, ведь он не знает об убийстве).

Два трона трансформируются в ложе. Пролог короля, после упоение властью и любовью. Чередование дел, любви, снова дел. Полоний — всему помогает. Призывают Гамлета, он печален. Здесь (а не на свадьбе) его утешают. Перед королем проходят все подданные (а может быть, и Фортинбрас и др.).

(Гамлет последний)

Оставшись вдвоем, хохочут, <нрзб> Гамлет все время с ними, но ими не видим. Троны уезжают.[2] Гамлет один. Или: он неподвижен, а впереди — шуты.

[1. Спальня королевы или короля. Любовный дуэт (их характеристика, его смех, <нрзб.>), затем трио с Гамлетом.

2. И сразу контраст — дуэт Гамлета и Офелии.[3]]

V – IX.

Как один большой номер.

Пятиптих: 2 монолога Гамлета, 2 дуэта с Офелией, в середине Тень — как она все меняет.

Сравнение: 2 дуэта.

Игра плащом.

---

[1] Этот номер здесь не пронумерован. В «Схеме» назван «Коронование. Спальня». Часть «Спальня» описывается в следующем номере.

[2] В следующем номере один трон указан в описании.

[3] Имеется в виду № VI.

V. 1<ый> монолог Гамлета.
1 часть симфонии рук![1]
Симфония рук — начало.

[1<ый> монолог Гамлета. Здесь трон. Он садится. Корона, сбрасывает ее.
Опрокидывает трон.
Если трон и корона в след<ующем> монологе, то короной буквально играть в футбол.
А может быть, и здесь.]
Садится на трон. Корона. В футбол.
Деформация. Монолог по тексту. Терзания.
В монологе здесь Гамлету <мерещится>: мать с его отцом, а потом вновь с Клавдием.

VI.

Монолог переходит в дуэт, полный любви. Дуэт Гамлета и Офелии: песнь любви.
Убежала.

VII.

Тень. Появл<ение>. Горацио испуган <нрзб.>
Дикая природа, завывает буря. Треплет одежды <нрзб>
Страхи, «сумасш<ествие>» Гамлета.
Клятва Гор<ацио> на рапире

Горацио, Гамлет, Тень, проба «сумасш<ествия>».

[Может быть, Гамлет узнает о преступлении не через тень отца?]

VIII. 2-й монолог Гамлета.
Симфония рук — продолжение — 2-я часть

Нерешительность — лейттема.
[2 причины: 1) убийство 2) мать].
2 мотива, оба показать одновременно. Смена львиных сил и беспомощности. «Я голубь мужеством».
Убийство. Мать. Чудовище. Разврат. Убийца.
2 луча одновременно.

---

[1] См. сноску 4 на стр. 41–42.

2-й монолог. Гамлет — нерешительность. «Какое я ничтожное созданье»
Слезы, вопли.
Я презренней, чем трус. Молчу! Отца! их растерзаю за оскорбление
Ад зовет к отмщению, а я бессильно гнев<аюсь?>
Дух мой подозрительный и слабый. Позор и стыд! Отца!
(их еще нет)

IX. Дуэт с Офелией.

Попадается случайно Офелия, пробегает мимо, к нему, а он! Практически сум<асшедший>.

Дуэт с Офелией — она не узнает его, такие изменения сразу в Гамлете. Он хохочет, ее испуг. С ней <затевает> странную игру. Все время около нее, мимо нее, в разные стороны.

Видит Офелию такой, какой она ему кажется или представляется. Сразу несколько Офелий — где-то после <зачеркн.>

Притворяется или на самом деле сум<асшедший>.

Ей и жалко, и страшно. Нервно.

В конце, когда Гамлет ушел, Офелия одна — или это самост<ятельное> соло. Вспоминает, каким был с ней и каков был Гамлет. Рядом с ней 2 Гамлета, один прежний.

Бежит к отцу.

X. Цепочка и заговор с Полонием

(После их дуэта)

Заговор с прят<анием> Полония и слежкой и позировки. Через Офелию (**книжка** <зачеркн.>)

Выстроить большую цепочку:
Стоят в линию: Офелия — Полоний, Гертруда, король — заговор, шпионы.
Полоний с прятанием у королевы, 2 шпиона и др.
Все стоят на одной прямой линии <нрзб> только в лучах, как Роден[1]
Здесь <u>проход</u> Гамлета? Разговор с Полонием?

2 ш<пиона?> Озрик?

Мимо всех наверху **<u>проходит</u>** Гамлет, «ненорм<альный>»? [нужно ли до дуэта с К<оролевой>]

---

[1] Имеется в виду цикл миниатюр Якобсона «Роден», начинающийся с неподвижной мизансцены нескольких «скульптур», высвеченных в темноте отдельными лучами.

[Где Гамлет появляется, проходя мимо всех (при заговоре?)]

[Где он мимо всех [в цепочке?], [при заговоре?] цепочкой же встречается со всеми.
Всех третирует.
Дядя, мать, Офелия, Полоний, Лаэрт, 2 шпиона, Озрик — цепочка встречи.]

Король отсылает Гертруду и 2-х шпионов.
Король и Полоний. Прячутся.
[Остается Офелия[1]. Книга. Те спрятались.
Дуэт <Гамлета и Офелии> — если он сразу после дуэта, то очень коротко, или второй дуэт, значительно позже]
<Нрзб. — Лаэрт?> позже
Выходят подсматривавшие Кор<оль>. и Полоний

XI. Актеры

Офелия убежала. Вбегает Гор<ацио> **с актерами** <зачеркн.>, ищет Гамлета, находит, входят актеры. Здороваются. Ему играют одно, другое, фальшиво, напыщенно.

Гамлет — придумал. Идея: они все перескажут. Сыграть убийство отца, Тень и пр. Уводит репетировать.
Реп<етиция> с актерами.

[Если нет актеров, как переходить на 2<ую> половину?]

XII.[2] Дуэт <Офелии> с сумасш<едшим> Гамлетом и подгляд<ыванием>.

Полоний и Офелия. Книжка. Идет! (подсматривание — спрятались)
Пол<оний> наставляет Офелию. Книжка. Прячутся Пол<оний> и Король.

Офелия с книжкой. Дуэт. Он <Гамлет> «сумасш<едший>» еще больше. Он все утрированно. Подсматр<ивает> Кор<оль>, Пол<оний>. Г<амлет> с ней, быстро проходит.

---

[1] Эта сцена и следующий дуэт Гамлета и Офелии перенесены ниже. После «Цепочки» следует сцена «Актеры».

[2] Нумерация сцен в разных версиях действия может не совпадать. Расхождения возникают с самого начала, уже в первых пяти номерах из-за разной разбивки сцен и танцевальных форм, относящихся к героям. Например, данный единый номер из «Композиции спектакля» в приведенной выше «Схеме» разбит на два: дуэт Офелии с Гамлетом (отмечено Якобсоном: «Не нужен!») и соло Офелии.

Выходят подсматрив<авшие> Король и Полоний.

? Монолог Офелии. Тогда только выходят Полоний и король (подсматривали)

Не дуэт, а монолог Офелии.

Здесь она сравнивает двух Гамлетов, а не тогда, когда их 2-й дуэт.

Монолог Оф<елии>. Одна. Офелия, ее ужас! [Кор<оль>, Пол<оний>] ее несчастье, страдания. Прощай, любовь!

Выход Короля и Полония, подсматривавших.

XIII. Спектакль. Паника.

Трубы сзывают. Выбеги. Подготовка. Перед тем, как все входят, Гамлет делается беззаботным. Марш выхода. Гамлет — Горацио наблюдают.

Сцена. Занавес. Марш.

Комедия.

Мышеловка.

Гамлет у ног Офелии.

Театр, занавес. Комедия. Дуэт преданнейшей любви. Королева уходит. Король засыпает. Злодей.

1. дуэт любви
2. <нрзб> берут корону

Горац<ио> наблюдает. 3. яд в ухо

«Беззаботный» Гамлет 4. королева и любовь с дядей

<все зачеркн.>

Занавес поднимается.

Дуэт преданной любви?

Нежное прощанье. Ложится спать. Отдыхать.

Входит злодей, берет корону, вливает в ухо яд.

Королева. Мертв. Плачет, злодей утешает ее.

Уносят тело короля. Злодей предлагает королеве руку и корону. Принимает и то, и другое. Весело уходят. Трубы[1].

К концу представления фон меняется на кроваво-красный.

Король (момент вливания яда в ухо): «Прекратите комедию!» Занавес падает. Смятение. «Посветите мне. Пойдем! Огня! Огня! Огня!»

---

[1] Почти дословно со слов «Нежное прощанье» записана ремарка Шекспира (в пер. Н. Полевого) к спектаклю актеров в сцене «Мышеловка» (действие III, явление 2).

Наст<оящий> король вскакивает, смятение.

Все в беспорядке.

Остаются Гамлет и Горацио. Торжество. Гамлет зовет музык<антов> (надо ли?)
2 шпиона.

Гамлет смотрит кверху. Отсылает Пол<ония>. **Один.** К матери идет, но **как потрясение.**
Полон<ий> за Гамлетом к королеве.

XIV Монолог Клавдия.

Гамлет ушел.
Входит король. Взволнован. Монолог по тексту.

Тихо появляется Гамлет — *а как же, он ведь пошел к матери! Сделать это логически, его зовут к ней позже.*
[сделать: он пошел к матери, взволнован, но, завидев Клавдия, притаился]

Убить. Кор<оль> молится. Колебания.

«О, бремя тяжкое». Мучается, пугается, вздрагивает, молится — Гамлет за спиной в нерешительности.

XV. 3 <ий> монолог Гамлета

«Быть или не быть». Здесь все несчастья? Перед Гамлетом. Сделать эту сцену?

[В каком монологе Гамлета кошмары: видения, мертвецы бродят, кровавый дождь — «Предположения»]

Симфония рук — 3 — заключение.

Тысячи мук. Ложится, умирает, руки накрест, страх умереть.
Страшные бури жизни. Перед ним все несчастья, вся цепочка несчастий.
И другие несчастья не из спектакля (все гадости жизни).
Перед ним проходят все персонажи →
Отвержен<ная> любовь.
Могучее решение.
Слабая воля.
Жизнь — тюрьма [сделать]

3<ий> монолог Гамлета — «быть или не быть».
Отверж<енная> любовь.
Бесстыдство.
Все гадости жизни.
Ложится, руки накрест. Умирает.
Жизнь — тюрьма
Слезы, поругания <нрзб.>
страх перед смертью
<нрзб.>
То могучее решение,
то слабость воли

Проходит Офелия. О, нимфа!

Идет, но как! Потрясенно от мощной силы взрыва <чувств?>, вдруг падает, как мокрая лужа.

Какой я раб презренный!

Видит убийцу всего в крови
Перед ним все проходит мимо,
все, что он думает
Все мимо него — цепочкой
А то в разных углах сцены
И все, что он думает, как он видит

[Там, где Гамлету кажутся деформированные образы, одевать маски, полумаски, но с обязательным сходством. Использовать прием ниток, перевязанных через лицо, исполосовать нитками, что создает чудовищное впечатление при сходстве с норм<альным> оригиналом.][1]

Клятва мести

И горе несвершения, невозм<ожности> свершить
попытка самоубийства
безбрежное море горестей
то к жизни
то к смерти мечется
тысячи мучений
сразу 2 сцены
(Или это раньше?)

Буря жизни, видения жизни
страшные бури перед ним
все <нрзб.>: обиды, злоба, оскорбления.

---

[1] Эта запись отнесена к данному месту предположительно.

3-й монолог Гамлета. Здесь перед ним проходят все несчастья:[1]

смерть отца, разврат матери **сумасш**<ествие> **Офелии <зачеркн.>** смерть Полония сумасш<ествие> Офелии ненависть дяди	он в задумчивости, а рядом с ним проходят все эти несчастья (эти сцены перебивка для его отдыха)

Зовет Полония. И Озрик. Полоний к Гертруде.

Смешная суета со шляпой[2]. <Озрик>. Испуганно снимает шляпу. Гамлет снимает, Озрик все время поспешно одевает несколько раз. Гамлет ловок, не успеет тот одеть, как Гамлет уже снял.

[Озрик за Гамлетом к королеве, смешная сцена со шляпой. Тот снимает с поклоном, а Гамлет одевает, несколько раз, ловко и неожиданно (Озрик — поспешно, даже и случайно снимет)]

XVI. У королевы.

Спальня Гертруды. Кровать.

Полоний за ковер. Гертруда ломает руки. **Симфония лом<ки> рук.**[3]

Вопли. Гамлет в бешенстве.

Обличение матери — дуэт матери и сына. Гертруда ломает руки.

Накал, а потом уб<ийство> Полония.

Смерть Полония

Удовл<етворение>, разочарование и презр<ение> Гамлета. Издев<ается> над трупом.

Тогда, когда Полоний мертв, перед ним <Гамлетом> проходит:

1. Уб<ийство> отца
2. Изверг дяди
3. Разврат матери
4. **сумасш<ествие> Офелии <зачеркн.> Еще нет**
5. Ненависть Лаэрта

[1] Сцену, в которой перед глазами Гамлета проходят все несчастья, Якобсон, не определившись окончательно, записывает в разные номера «Композиции» (см. ниже).

[2] У Шекспира сцена Гамлета и Озрика со шляпой происходит позже, перед дуэлью Гамлета и Лаэрта (действие V, явление 2).

[3] У Шекспира в этой сцене (действие III, явление 3) Гамлет спрашивает Гертруду: «Зачем ломать так руки?» (пер. Н. Полевого).

Здесь дуэты <Королевы> с Королем, от воображения Гамлета (а он стоит в стороне, закрыв голову), а потом бросается в ярости на мать, а король исчезает.

Квартет:
Он видит: ее <мать> со своим отцом, их дуэт, величие.
И тут же она с дядей, разврат, похоть.
Он утрирует их:
(или это 3-й дуэт? — отвратит<ельный>, старых сластолюбцев! Дуэт в тех же одеждах.
Похотливые старики)
(сюрреал<изм>) — эротизм

В нее <Гертруду> вонзаются острые ножи[1] при каждом обличении <Гамлета> — она закрывает ему рот рукой. Сердце растерзано.

Гамлет о дяде: убийца, раб, шут в короне, вор[2] — это после воображаемого квартета сравнений.
Тень <отца Гамлета>. Гамлет, он с ней говорит. Гертруда считает его совсем помешанным. Дикий крик.
Гамлет — взор блуждает безумно, дыбом волосы.[3]
Бросается к матери, рыдает, то отбрасывает и проклинает.

Гамлет в центре, а вокруг него одновременно несколько дуэтов разврата матери и дяди — или только квартет — или 6–7 пар [в разных платьях, вплоть до постел<ьного> белья] .

Кайся! На колени, ползти на коленях. Кается перед образом. Молится. И сам падает к ее ногам.[4]

Среди тирад к матери — обращается к трупу Пол<ония>, тащит его.

Горит небо (как видится Гамлету) — Страшный суд.[5] Все меняется в его глазах.

---

[1] Вероятно, Якобсон выражается фигурально. У Шекспира в этой сцене (действие III, явление 3) Королева говорит Гамлету: «Ах! Замолчи! Как острые ножи, Слова твои мне сердце растерзали!»

[2] Определения Клавдия из диалога Гамлета с Гертрудой.

[3] У Шекспира Гертруда, видя Гамлета, говорящего с невидимым ей Призраком, спрашивает: «Зачем твой взор блуждает в пустоте? <...> И дыбом волосы твои!» (действие III, явление 3).

[4] У Шекспира Гамлет говорит матери: «С раскаяньем прибегни к Богу — кайся, Молись за прошлое... Я умоляю, падаю к ногам». (действие III, явление 3)

[5] У Шекспира в этой сцене (действие III, явление 3) Гамлет говорит матери: «Ты посмеялась святости закона; И небо от твоих злодейств горит! Как будто наступает Страшный суд!» (пер. Н. Полевого).

[Где кошмары: мертвецы, видения, кровавый дождь и пр.][1]

[Где Гамлет всем досаждает, всех будоражит, злит, над всеми издевается, дядю и мать третирует, Офелию тоже, над Полонием издев<ается>. Король злобен, мать тоже, назревают большие события.][2]

Не надо![3]
Продолжение.
После этой сцены: Гамлет арестован.
Палач. Топор. Плаха
[что его спасает?]
угрызения совести Клавдия?
Мать?
Недовольство всех?

[Король замыслил Гамлета умертвить, воспользовавшись его уб<ийством> Полония, палач, топор, плаха, эта сцена сразу после убийства Полония?]

Потрясена <появившаяся Офелия>! Пауза[4]
Сумасш<ествие> Офелии — нужна пауза!

XVII. Сумасш<**ествие**> **Офелии у трупа отца. Л**аэрт.[5]

Монолог. У трупа отца.
Рыдает, безумствует, сходит с ума. Сумасш<ествие> Офелии по тексту.

Трио. Королева, Гамлет, Офелия.
Дуэт. Королева и **Гамлет** <зачеркн.> Офелия.
Дуэт. Гамлет и Офелия.
Соло Офелии. Ей Гамлет кажется в разных видах.
Сцена Офелии и Лаэрта.

[Трио. Королева, <Лаэрт> <зачеркн., сверху:>, Гамлет, Офелия.
Дуэт с королевой.
Дуэт с Лаэртом <зачеркн., рядом:>. Гамлет.
Соло.

---

1 Эта запись отнесена к данному месту предположительно.
2 Эта запись отнесена к данному месту предположительно.
3 В общей «Схеме действия» эта сцена отсутствует.
4 Скорей всего, Офелия появляется в конце сцены у Гертруды. Сцена ареста Гамлета в других листах отсутствует.
5 В других листах Лаэрт в этой сцене не указан.

Дуэт с Гамлетом Офелии — 2-х сумасшедш<их>.
Ей кажется в разных видах Гамлет (по тексту).][1]

[Лаэрт: где сцена — он с убитым отцом и сумасш<едшей> Офелией (или тоже убитой?) перед самой дуэлью, или где его натравляет король? Или Лаэрт свидетель убийства отца?]

XVIII. Дуэт 2-х сумасшедших и все несчастья Гамлета, наплывы.

3) или в сцене у матери
1) здесь или 2) в 3 <ем>монологе: львиный прыжок, подобно молнии (Мочалов. Белинский) и дикий хохот, затопал ногами, замахал руками.

[Гамлет, перед ним все несчастья. Сюда все, что проходит перед ним. А потом он над всеми издевается.
Все переполошились. После этого всем <несет> несчастье.
Это раньше.[2]*]*
[Монолог <Гамлета> страд<ания> и решимости.]
[Ему <Гамлету> видится Лаэрт с мертвым отцом и сум<асшедшей> (или мертвой) Офелией.][3]

XIX. Смерть Офелии.

Монолог — и сразу повторить гроб?[4]
Сделать ее монолог. Смерть и сразу гроб — похороны.

[Смерть Офелии. Врывается бешеный Лаэрт. Похороны. Нач<ало> заговора.]

[Горе Лаэрта. Смерть Офелии и похороны. Лаэрт. Гамлет его оскорбляет. Этим пользуется король и натравливает на Гамлета. (Врывается к Королю, обвиняет короля, но тот ловко натравливает Лаэрта). Здесь Лаэрт <нрзб.>.
Горе королевы.
Гамлет сама решимость.
Цветы]

Врывается Лаэрт к королю — его обвиняет, но тот ловко на Гамлета.
<нрзб>бивает руку, издевается над его грустью.

---

[1] Второй вариант решения сцены, из которого вычеркивается Лаэрт.
[2] Якобсон ищет место для данной сцены.
[3] Эта запись отнесена к данному месту предположительно.
[4] Возможно, Якобсон размышляет над повтором какого-то построения, мизансцены из начальной сцены похорон Короля, где был гроб.

Идея подбородка.

Гамлет оскорбляет Лаэрта — это начало интриги Короля.

Король ловко направляет ярость Лаэрта на Гамлета, убеждает, подличает, убить Гамлета, отомстить, придумал предлог дуэли.

[Заговор. Яды.]

Яды — в чашу, чашу скрывает.
Кончик рапиры
Король: Лаэрт — молчание!
Эти мизансцены: все гасить и только
высвечивать отравление Короля,[1]
вспышки света и моментально обратно.
По наущению Короля:

Лаэрт играет рапирой с безор<ужным> Гамлетом, Гамлет ловко увертывается и идет дальше, Лаэрт нагоняет — еще, еще —

Король — пари!? догадывается и принимает вызов. Сразу сыпет народ, двор.

[Сделать заговор на похоронах.
Король придумал предел дуэли. Яды.
Король неотступно <от> Лаэрта.
Убить Гамлета → яд — в чашу. Тем более <что> Гамлет оскорбляет Лаэрта.
Отравляет рапиру.
Тихо идет Лаэрт. (Скрывает от него чашу, а меч при нем.)
<Король> издевается над его грустью, поднимает <нрзб.> подбородок.
Король наущает: <нрзб.> переход к дуэли.
Король: Лаэрт, молчание!!!

Лаэрт играет рапирой с безоружным Гамлетом, Гамлет ловко увертывается от ударов.

и Лаэрт <нрзб.> и еще, и еще.
Гамлет догадывается и принимает дуэль.]

Где провести аналогию Гамлета и Лаэрта?

Перед дуэлью! Две сходные ситуации?
Зеркало Перед началом дуэли?
Гамлета и Лаэрта Уб<ийство> отца, смерть матери,
уб<ийство> отца, смерть сестры.

[1] Из записи неясно, о каком отравлении идет здесь речь. Возможно, Якобсон думал вспышками повторять момент отравления отца Гамлета из сцены «Мышеловка». Но также, может быть, имел в виду момент отравления Клавдием рапиры.

Гамлет Лаэрт

Они[1] являются им обоим перед дуэлью, и отсюда все начинается.

[Симф<ония>[2]

«Расшаркивающийся» Озрик. Кривляка. Был посвящен в тайну отравл<ения>. дает рапиры, ведет Гамлета к Гертруде, судит. Лаэрт ему <Гамлету> сознается, что отравил рапиру, а сам попался.)

дядя, сестра
мать отец Гамлет — Горацио, Лаэрт — Озрик

Где Лаэрт на ходу (дружески) играет шпагой с Гамлетом.]

XX. Турнир.

Дуэль <зачеркн.> Все смерти. Король примиряет Гамлета и Лаэрта.

По просьбе Гертруды[3] Гамлет просит прощения у Лаэрта.

Дуэль по тексту.

Горацио отговаривает Дуэль и дружба одновременно! Озрик судья
Лаэрт не дерется, Гамлет замечает, посвящен королем
Король тоже, негодует, Гамлет в тайну убийства и
заставляет его драться отравы.
Он дает рапиры.

Оба наносят друг другу раны (отравлены).

Когда Лаэрт не дерется и после первого укола Гамлета, Клавдий[4] **<u>спешит</u>** дать кубок Гамлету, он отклоняет.

[Клавдий спешит дать кубок Гамлету, сразу после его укола Лаэрта, именно спешит, он видит, что Лаэрт не в полную силу дерется.

[Лаэрт не разгорается, Гамлет неожид<анно> останавливается, и Лаэрту еле удается остановить кончик шпаги у груди Гамлета к досаде Клавдия]

Колебания Л<аэрта> видит и Гамлет и указывает ему.]

Тело Гамлета несут 4 капитана (если здесь Фортинбрас[5]).

---

1 Неясно, кто именно «они». Призраки названных выше? В записях нигде не сказано, в какой момент умирает Гертруда.

2 Неясно использование в данной сцене этого термина.

3 У Шекспира просьба исходит только от Клавдия (действие V, явление 2).

4 После этой фразы Клавдий более не упоминается, Неясно, что происходит с ним в финале балета.

5 Это первое упоминание Якобсоном Фортинбраса, которого нет в списке действующих лиц.

Шуты. Трагически
Тихо. Расходитесь!
Идите спать. (Разгоняют жестами зрительный зал)

Библиография[1]

Куно Фишер. «Гамлет»[2]
И. Аксенов[3]
А. Аникст. Творчество Ш<експира>[4]
С. Юткевич. Монография «Ш<експир> и кино»
Гете. 4 книга, гл. 13 — «Годы учения Вильг<ельма> Мейстера»[5]
В. Белинский[6]
Саксон Грамматик. Старинные саги. «История датчан»[7]
Франсуа Бельфоре «Трагические истории». Изд. Франция, 1576 г.[8]
Карл Гуцков. «Гамлет в Виттенберге», 1832 г.[9]
Б. Шоу
Г. Гауптман. 1935. «Гамлет в Виттенберге»[10]

---

[1] Библиография по «Гамлету» выписана Якобсоном на втором листе в разделе «Предположения» (Отдельно от схемы). Обращает на себя внимание серьезная информированность хореографа в литературе вокруг «Гамлета» и Шекспира. Библиография включает в себя как очень известные, так и редкие имена и издания.

[2] Фишер Куно (1824–1907) — немецкий автор нескольких работ о Шекспире. На русск. яз.: Фишер К. Гамлет Шекспира, М., 1905.

[3] Аксенов И. А. (? — 1936) — советский литературовед, автор книги: «Шекспир». М., 1937.

[4] Аникст А. А. (1910–1988) — крупнейший шекспировед, автор множества книг, в т. ч.: Творчество Шекспира. М., 1963; Театр эпохи Шекспира. М., 1965; Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974.

[5] Гете Иоганн Вольфганг (1749–1832) — немецкий поэт, писатель, автор «Фауста». Размышления Гете о Шекспире можно найти в его этюде «Шекспир и несть ему конца» (1813–1816) и романах о Вильгельме Мейстере. В главе 13-й 4-й книги романа «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796) герой спорит со своим другом Зерло относительно постановки «Гамлета», какие сделать в пьесе купюры и следует ли их делать.

[6] Белинский В. Г. (1811–1848) — русский литературный и театральный критик, философ, публицист. Якобсон хорошо знал его знаменитые статьи «Гамлет» — драма Шекспира» и «Мочалов в роли Гамлета», цитаты из которых использованы в его рабочих записях.

[7] Грамматик Саксон — автор «Истории датчан» («Истории Дании») (1514), записавший легенду о Гамлете (Амлете), относящуюся к концу XII века.

[8] Де Бельфоре Франсуа (1530–1583) — французский писатель, переложивший в своих «Трагических историях» (1576) «Истории датчан» С. Грамматика. Третья история рассказывала о принце Гамлете.

[9] Гуцков Карл (1811–1878) — немецкий писатель и драматург, автор «Уриеля Акосты» и других пьес, в том числе: «Гамлет в Виттенберге» (1832).

[10] Гауптман Гергарт (1862–1946) — немецкий драматург, автор многих пьес, в том числе: «Гамлет в Виттенберге» (1935).

Гервинус[1]
Тургенев. Гамлет и «Д<он> К<ихот>» [18]
Гнедич. «Рус<ский> вестник», апр<ель> 1882 г.[2]
Кольридж[3]

ЛИТЕРАТУРА

1. *Якобсон Л.* Моя битва за новую хореографию. Юность. 1972. № 12. С. 97–99
2. *Шекспир Вильям.* Гамлет, принц датский. Трагедия в 5 д. Виллиама Шекспира. Пер. с англ. Н. А. Полевого. Серия «Дешевая библиотека». СПб, А. С. Суворин, 1886. — 117 с.
3. *Якобсон Л. В.* «Гамлет». Либретто. Личный архив Л. В. Якобсона // Архив ГЦТМ им. Бахрушина. Фонд 548. Оп. 1. Д. 15.
4. *Якобсон Л. В.* «Гамлет». Черновики. Рабочие планы. Режиссерские экспликации. Личный архив Л. В. Якобсона // Архив ГЦТМ им. Бахрушина. Фонд 548. Оп. 1. Д. 16.

[1] Гервинус Георг Готфрид (1805–1871) — немецкий писатель и литературовед, автор работ о Шекспире.

[2] Гнедич П. П. (1855–1925) — русский писатель, драматург, искусствовед, автор многотомной «Истории искусств», переводчик Мольера и Шекспира. В 1917 г. вышел его полный перевод «Гамлета».

[3] Кольридж Сэмюэл (1772–1834) — английский поэт, автор влиятельных трудов о Шекспире. В «Шекспировских лекциях» (1811–1812) Кольридж рассматривает «Гамлета».

УДК 792.8

О. И. Розанова

ПОД ЗНАКОМ ЗУБРА. БАЛЕТ ЮРИЯ ТРОЯНА В НАЦИОНАЛЬНОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

В 1930–1950-х гг. непременным «атрибутом» балетной труппы любой республики СССР был спектакль на национальную тему. Среди них встречались спектакли-события, например — «Журавлиная песня» с хореографией Нины Анисимовой в Уфе, «Семь красавиц» с хореографией Петра Гусева в Баку, или шедевр Леонида Якобсона «Шурале» в Казани. Были и балеты-однодневки, скроенные по универсальной схеме с непременным социальным конфликтом, чреватым борьбой не на жизнь, а на смерть. Обязательным условием выступало использование фольклорных мотивов в музыке и хореографии — народно-сценическом (характерном) и классическом танце, обогащавшее традиционную пластическую палитру балета.

В XXI веке в России и СНГ национальная тематика потеряла былую актуальность, балеты такого рода стали редкостью. Тем интереснее каждый новый опыт в этом направлении. Один из последних — балет Юрия Трояна «Витовт», выпущенный в сентябре 2013 г.

В основе балета не легенда, миф или сказка, как в большинстве национальных постановок, но история, — а это случай почти исключительный. Много ли можно вспомнить спектаклей с реальными историческими героями? «Спартак», «Иван Грозный», «Ярославна», созданные несколько десятилетий назад. Последний по времени — балет «Страсти (Рогнеда)» Валентина Елизарьева в Большом театре Беларуси. И вот, спустя двадцать лет, новое обращение к истории.

Вслед за маститыми предшественниками сценаристы «Витовта» Алексей Дударев (автор одноименной пьесы для драматического тетра) и Владимир Рылатко не стремились точно воспроизвести события истории, но предложили свой взгляд на далекое прошлое, сделав «поправку» на специфику балетного искусства. Действие сжато прослеживает судьбы двух знатных юношей, вступающих в жизнь.

Двоюродные братья Витовт и Ягайло — отпрыски знатных родов Великого княжества Литовского, в состав которого в XIV–XV веках входила Беларусь. Из-за соперничества в любви (красавица Анна отдает сердце Витовту) друзья становятся врагами. Коварный Ягайло приглашает Витовта на свою свадьбу с польской принцессой Ядвигой, а когда тот покидает замок, расправляется с его окружением. Ценой своей жизни князь Кейстут — отец Витовта спасает его невесту Анну, ей удается бежать. Ягайло завладевает символом княжеской власти — колларом. Этот ценный предмет он преподносит Ядвиге. Свидетель предательства былого друга Витовт брошен в темницу. Анна проникает в тюрьму и остается там вместо Витовта. В день казни обнаруживается подмена. Но подоспевший Витовт с войском

освобождает Анну и готов отомстить Ягайло. За его спасение Ядвига готова отдать корону мужа. Но Витовт отказывается. Ему не нужна власть, окропленная кровью...

Поучительный сюжет не претендует на абсолютную достоверность. Доля вымысла здесь присутствует, но в главном герои верны историческим прототипам. Известно, что политические соперники князь Витовт и король Польши Ягайло умели идти на компромиссы ради государственных интересов. Правда, это произойдет позднее изображенных в балете событий. Но сценаристам важно было вызвать у зрителей интерес к истории своей страны. Этой цели служат испытанные фабульные средства — перепады любви и ненависти, дружбы и предательства, доверия и вероломства, милосердия и жестокости.

Сюжетные перипетии, по ходу балета все больше напрягающие действие, доходчиво иллюстрирует музыка. Если партитура Вячеслава Кузнецова и не обладает легко запоминающимися, ласкающими слух мелодиями, она по-настоящему театральна. Музыка эффектно оттеняет драматические коллизии, впечатляет экспрессией кульминационных сцен и — по контрасту — прозрачной лирикой сцен любовных.

Хореография Юрия Трояна, не претендуя на новаторство, образна и весьма изобретательна. Особенно удались дуэты Анны и Витовта. Зарождение чувства и его взлет переданы постепенно нарастающей динамикой танца — от первых нежных прикосновений рук влюбленных, через партерные и все более экспрессивные воздушные поддержки до поразительной кульминационной точки, звучащей как три восклицательных знака. Балерина взлетает над головой партнера, раскинувшего руки в стороны, и замирает в позе «свечка». При этом женская фигура зеркально отражает мужскую, образуя крест. Поза-метафора, символизируя веру и верность героев, повторно возникает во втором дуэте Анны и Витовта, когда девушка проникает в тюрьму, где заточен ее жених.

Драматический дуэт перекликается с безмятежным первым. Ассоциации вызывает уже начало адажио. В первом дуэте юноша склонялся над сжавшейся комочком девушкой, осторожно приподнимал одну ее руку, затем другую и, подхватив за обе руки, бережно поднимал с земли. Здесь таким же образом действует невеста Витовта, пытаясь возвратить к жизни отчаявшегося, сломленного духом жениха. В большом шестиминутном дуэте и дальше встречаются фрагменты первого адажио, воспринимающиеся как напоминание о счастье взаимного чувства, за которое нужно бороться. Безошибочно выстроенная композиция передает крепнущую готовность героев принять трудное, но спасительное для них решение.

Подобные смысловые «арки» пронизывают спектакль, проясняя ход действия и характеры героев без помощи пантомимных сцен, но только через танцевальные структуры. Широко пользуется хореограф и драматургически беспроигрышным приемом контраста. Эффектно противопоставление массовых сцен в каждом из двух актов балета. В первом это народное празднество на Ивана-Купалу с певучими девичьими хороводами, лихими играми с прыжками через костер, с таинственным появлением Леды-Анны, совершающей красивый ритуал соединения

пар. Фольклорные мотивы присутствуют и в следующей массовой сцене в замке Кейстута. Здесь царит атмосфера патриархального покоя и дружелюбия, сменяющаяся искренней радостью при появлении Витовта с красавицей невестой. Совсем другой настрой — парадного торжества — в польской картине, открывающей второе действие. Дворцовый бал в честь свадьбы Ягайло с Ядвигой поражает зрелищным великолепием — роскошью обстановки, изысканной красотой костюмов, щегольством танцев во главе с горделивой аристократкой Ядвигой.

Еще один выразительный контраст — два персонажа, не связанные непосредственно с действием: неугомонный, бесшабашный Шут и Черный человек. Первый вполне реален, второй — фантасмагоричен. Он появляется в момент ссоры братьев-соперников, как порождение темных мыслей Ягайло, отвергнутого Анной. В дальнейшем Черный человек — олицетворение коварства, жестокости и мести — будет исполнять функции посланца и вершителя злой воли.

На первый взгляд этот персонаж-аллегория кажется «инородным телом» среди вполне реальных действующих лиц. Однако у него есть «пара»: образ-символ прямо противоположного свойства, заряженный мощной положительной энергией. Правда, этот персонаж не только не танцует, но и вообще не двигается, поскольку является элементом сценографии и создан художником. Но в спектакле ему принадлежит совершенно особая роль. Именно он открывает балет, когда с первыми звуками музыки из темного марева лесной чащи возникает нечто неопределенных очертаний, постепенно обретающее облик гигантского зубра. Сначала высвечивается голова с короткими крутыми рогами, похожими на корону, затем мощный торс и, наконец, две столь же мощные опоры.

Гигант-зубр не попирает землю, а парит в воздухе. Внизу под ним — люди. Девушки в белых платьях с венками на головах, сидя в кругу, молитвенно протягивают к нему руки, заводят хороводы. Потом удалые парни затевают игры, меряются силой. По древним поверьям Зубр — владыка белорусских лесов — охраняет мир людей, олицетворяя силу их духа.

Мифический образ сообщает спектаклю вневременный масштаб, связывает фигуру Витовта с судьбой народа. Зубр больше не появится на сцене, но о нем не раз напомнит поза главного героя: ноги словно вросли в землю, корпус резко наклонен вперед, голова вскинута. Выражение суровой решительности на лице, как и вся фигура Витовта, говорят о непреклонной воле, готовности к борьбе.

Приемы хореографической драматургии, примененные Ю. Трояном, позволили избежать повествовательности, обыкновенно скользящей по поверхности сюжета. Действие выстроено как монтаж содержательно значимых эпизодов, при этом по настроению два акта балета резко контрастны. Первый пронизан светом и радостью, только в конце происходит катастрофа — вероломное нападение Ягайло, гибель отца Витовта, разгром его родного дома. Второй акт также начинается с праздника, но веселье здесь кажется нарочитым, показным, ведь на свадьбе нет виновника торжества Ягайло. А когда он наконец появляется и вручает невесте свадебный подарок — коллар Кейстута, происходит эмоциональный взрыв. Дальнейшие события — безнадежный поединок Витовта с Ягайло, пленение героя, его страшные видения — исполнены острейшего драматизма.

Центр второго акта — развернутая сцена в темнице. Преданный братом герой печалится не о собственной участи. Мысленным взором он видит гибель отца, горе матери, мысленно прощается с любимой Анной. А когда призрак невесты оказывается реальной девушкой, возникает, может быть, самая сильная сцена балета. Драматический дуэт героев захватывает резкими перепадами чувств, где радость мешается с отчаянием, решимость действовать — с апатией. Анне удается сломить сопротивление Витовта. Вместо нее он покидает застенок, чтобы собрать силы для борьбы и освободить Анну. При всем драматизме ситуации самопожертвование девушки становится духовной, нравственной антитезой вероломству Ягайло.

Между тем Черный человек и его двойники окружают «пленника», предвкушая жестокую расправу. Шоковый момент — обнаружение подмены. Палачи в замешательстве, но действовать им уже не придется: в замок врывается Витовт с дружиной. Закипает кровавая битва, и напряжение достигает критической точки. Силы противников равны, но моральное превосходство на стороне Витовта, и победа на этот раз обеспечена ему. Теперь гибель грозит Ягайло, его судьбу должен решить Витовт. И вот второй шоковый момент: победитель не намерен пользоваться плодами победы, завоеванной в честной борьбе. Он отказывается мстить, более того — отказывается от власти. Только здесь, почти в финале балета, страсти стихают, и зритель может сделать выдох.

Заключительная картина происходит в разоренном доме Кейстута. В глубине сцены — надгробие князя. Впереди — поникшие, прижатые к земле люди. Жизнь едва теплится в этом некогда безмятежном мире. Ее должен возродить возвратившийся в отчий дом герой, и люди с надеждой простирают руки к нему. Любовь, нежность, светлая радость, наполняющие последний дуэт Анны и Витовта, воскрешают былую гармонию. В финале юноши и девушки, взявшись за руки, образуют плотную цепь. В центре — Витовт и Анна. Танец-шествие строится на синхронных движениях, дышащих энергией и волей. Смысл финала и всего балета очевиден — герой един со своим народом, а народ непобедим, как неистребима его живая душа.

Спектакль серьезного содержания, предельной эмоциональной насыщенности и драматизма, вместе с тем, необычайно красив. Талантливый и опытный театральный художник Эрнст Гейдебрехт обошелся без традиционных живописных декораций. Место действия поясняют драпировки в глубине сцены и считанные детали. Атмосферу каждой картины создают цвет и свет (художник по свету — Сергей Мартынов). Белый и жемчужно-серый тона характеризуют мир Витовта, красный и черный — мир Ягайло.. Специального рассказа заслуживают костюмы, столько вкуса, изобретательности и даже шика вложил в них художник.

Как и в прежние времена, на высоком уровне мастерства балетная труппа (репетиторы спектакля — Людмила Бржозовская, Игорь Артамонов, Александр Мартынов). Артисты кордебалета — молодые, красивые — выразительны и в лирических, и в батальных, и в праздничных сценах. Как на подбор солисты. Антон Кравченко (Витовт), Юрий Ковалев (Ягайло) — атлетически сложенные, технически сильные, даже внешне похожи друг на друга. В первых сценах братья пышут молодой силой и удалью, но затем их пути резко расходятся. Ковалев без нажима

прослеживает перерождение Ягайло, стремительно теряющего человеческое лицо. Образ Витовта психологически сложнее и задача исполнителя интересней. Кравченко не оставляет сомнений в нравственной силе героя, его способности горячо и преданно любить, но убедительно показывает и его слабость, растерянность, отчаяние в момент душевного слома. Кроме того, танцовщик оказался превосходным партнером: благодаря его мастерству каскады поддержек, порой исключительной сложности, прозвучали как выразительная пластическая речь, превратив дуэты в лирические кульминации балета.

В равной мере это заслуга исполнительницы роли Анны. Начинающая солистка Людмила Хитрова легко справляется с техническими задачами партии и тонко чувствует ее поэтическую суть. Ее юная героиня на глазах взрослеет, превращаясь из резвой, жизнерадостной девушки в сильную духом женщину, способную ради любимого на подвиг самоотречения. Иной женский образ воплотила прима-балерина Ольга Гайко. Польской принцессе Ядвиге отведена в балете лишь одна картина, где она предстает королевой бала, но опытная актриса создала законченный портрет царственной особы, подкрепив природную красоту облика совершенным по форме и технике танцем, стильностью пластики, аристократизмом манер.

Хороши и исполнители ролей второго плана. Представительный Кейстут Дмитрия Шемета хранит княжеское достоинство и в радости, и с беде. Его верная жена Бирута Полины Захаренковой следует за ним безликой тенью. Неистощим на выдумки, обаятельно раскован в эпизодической партии Шута, насыщенной разнообразными трюками, Константин Героник. Его антипод Черный человек в не менее искусном воплощении Ивана Савенкова хитроумен и коварен. Злодейскую суть он прячет за маской угодливости: льстиво изгибается перед намеченной жертвой, стелется по земле, как хищник перед броском, и сладострастно наносит смертельный удар.

Интересные актерские работы — показатель удачи спектакля. Это не значит, что придирчивый глаз не найдет, в чем упрекнуть создателей балета. Например — в слишком прямолинейном противопоставлении «хорошего» Витовта и «плохого» Ягайло, представленного законченным злодеем, не знающим сомнений и угрызений совести. Однако, еще Пушкин рекомендовал судить автора по законом, им над собой поставленным. Авторы «Витовта» задумывали не психологическую драму, а эпический балет-легенду, призванную пробудить у зрителей интерес к родной истории. Эту задачу они решили вполне успешно. Более того, премьера балета обозначила преемственность художественных принципов, сформированных в эпоху Валентина Елизарьева. Три десятилетия его руководства принесли балетной труппе заслуженную славу. Талантливый хореограф создал самобытный репертуар, на котором выросла плеяда блестящих солистов и первоклассный кордебалет. Ведущим солистом, создавшим многие роли в балетах Елизарьева, был Юрий Троян. Сегодня он возглавляет балетную труппу. Крупномасштабный «Витовт» убеждает: дело Елизарьева живет.

УДК 792

П. А. Силкин

НЕКОТОРЫЕ БАЗОВЫЕ ДВИЖЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ЭКЗЕРСИСА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛАНЧИНА

Баланчин, приехав в Америку по предложению Л. Кирстейна об организации балетной труппы, скоро понял, что создание таковой невозможно без школы. Чтобы создавать балеты, нужно иметь танцовщиков, способных реализовать те или иные творческие замыслы хореографа. Ему удалось создать всемирно известную американскую школу, имеющую русские корни. Е.Я Суриц написала, что «он воспитал многие поколения американских танцовщиков, положив в основу русскую школу классического танца и видоизменив ее, ориентируясь на особенности американского национального характера, с учетом как психики, так и физического строения исполнителей» [1, с. 158]. Баланчин исходил от того идеала женской красоты и представления о поведении женщины, с каким он столкнулся в США. Девушки, которых Баланчин увидел там, в 1930-е годы, «не были сильфидами; они играли в бейсбол, царили на тенистом корте и их сферой был спорт. У них были длинные ноги, длинные шеи, узкие бедра и они были способны к любой виртуозной акробатике» [1, с. 160]. Этот реальный жизненный тип Баланчин не подгонял под традиционную стилистику: он развивал классический танец, дабы дать выход свежим силам с динамикой спортивного характера, завоеванием новых скоростей, новых возможностей движения. Здесь нет плавной текучести, величественности, свойственной издавна классическому танцу, есть резкость, угловатость, дисгармония, асимметричность. Нога поднимается выше, чем было принято раньше, повороты стремительны.

Величайшая заслуга Баланчина состоит в том, что он взял корни классического танца Петербурга и придал ему абсолютно другой контекст. Он развил неоклассицизм, форму, в которой соединил сущность русского балета с модерном и динамикой спортивного характера американской аудитории.

В рамках данной статьи мы коснемся требований Баланчина по выполнению только некоторых движений классического экзерсиса, описанных в книге Сьюки Шорер «Balanchine technique». В предисловии автор поведала, что в своем труде она хотела сфокусировать внимание читателей на том, какое исполнение того или иного движения хотел видеть Баланчин [2].

Мы выделим базовые движения классического танца, а именно: plié, battement tendu, battement fondu, battement développé и enveloppé, adagio.

Большинство мастеров танца (танцовщики, педагоги хореографы) во все времена, видят тело, разделенное на горизонтальные зоны: стопы, ноги, низ корпуса, его верх и голова. Они уделяют большое внимание зонам тела, что расположены горизонтально. «Вытяни пальцы ног. Поставь стопы. Вытяните ваши колени. Ровные бедра. Втяните желудок» [2, p. 38]. По словам Шорер, Баланчин нашел,

что традиционное горизонтальное положение тела мешает на пути к достижению художественного результата, который он хотел. Если он и работал, как другие педагоги и хореографы, координируя стопы и ноги с верхней частью тела, то переносил внимание на центр танцовщика спереди, сзади и со стороны. Баланчин поместил тело вертикально, как мы его видим: спереди, со спины, состоящее из двух симметричных половинок. Затем он соединил половинки вместе и нашел центр линии, в которой они соединяются. Перед и спина на этой линии, сторона — перпендикулярная линия этому, по центру тела танцовщика. Точность у Баланчина вперед, назад и в сторону имеет очень определенную точку, в которую танцовщица помещает ее стопу, когда стопа вытянута. Вперед, пальцы вытянуты, работающая стопа должна быть точно по центральной линии, перед грудной клеткой или пупком. Назад положение ноги на носок должно быть точно по центральной линии, на линии позвоночника. В положении в сторону пальцы работающей ноги должны быть точно по перпендикулярной линии, напротив опорной пятки, ничуть спереди, ничуть сзади пятки.

Кроме того, Баланчин не верил в хореографию у палки. Упражнения у него на уроке были простыми, много раз повторялись до того момента, пока они не становились не только точными, но автоматическими.

Далее рассмотрим указанные нами движения экзерсиса.

Итак, **plié** — детали, на которые следует обращать внимание:

1) прямая спина (плечи над бедрами, бедра над стопами), особенно на grand plié; усиленная выворотность; подтянутые бедра; колени в одной линии с пальцами ног;
2) подтянутый корпус при приседании; не отклоняться вперед, назад или в сторону;
3) беспрерывное движение, без пауз, или остановки на demi-plié или в нижней точке grand plié;
4) использовать мускулы; сопротивление;
5) пятки опускаются первыми после grand plié, точная вторая позиция; пятка сзади стоящей ноги подается вперед по V позиции при grand plié;
6) держать темп, начиная с первой четверти такта музыки и заканчивая вовремя [2, p. 61].

Battement tendu. Баланчин всегда говорил «Не натирайте пол» — это при исполнении tendu. Он хотел, чтобы было легкое прикасание к полу. «Не ковыряйте пол» — обычное его замечание. Направление ноги при исполнении tendu вперед и назад точно по линии центра тела, в сторону — точно в сторону.

Детали при исполнении:

1) точное положение работающей ноги вперед и назад по центральной линии тела, точно в сторону, никогда вперед или назад;
2) максимум выворотности все время;
3) легкое прикосновение к полу;
4) полное натяжение стопы, с пальцами, нажимаемыми против подошвы туфель;
5) не работать через полупальцы;

6) чистые стопы в V позиции, исключение, когда темп слишком быстрый, чтобы это сделать;
7) когда нога сзади: линия работающего бедра открыта — «нога часть бедра»; линия опорного бедра вытянута; плечи держат квадрат; спина прямая; желудок втянут [2, p. 67].

Battement fondu. Баланчин требовал не совсем традиционное исполнение этого движения по следующим пунктам. 1 — он хотел, чтобы танцовщики подавали работающую ногу более полно, для чего он учил их приподнять ногу коленом с cou-de-pied и раскрыть ее в нужном направлении на 90°. 2 — он учил с 90° сначала опустить ногу на 45°, а затем согнуть оба колена, т. е. сделать fondu. 3 — Баланчин требовал во время исполнения fondu сначала вытянуть опорную ногу и только потом работающую. Но, когда он задавал fondu на 45°, то просил одновременно сгибать и вытягивать колени. По Вагановой исполнение fondu должно быть слитным, а именно две ноги сгибаются и вытягиваются одновременно, независимо на высоту 90° или 45°.

Battement développé. При исполнении этого движения Баланчин обращал внимание на следующие детали: танцовщица должна подать, представить pas зрителю, неважно на какой высоте или направлении; опускание ноги следовало контролировать и не ронять ногу в V позицию; при открывании ноги танцовщица должна знать, куда нога будет двигаться. В классе Баланчина нога может начать открываться вперед из V позиции, находясь сзади и наоборот, но она должна пройти около опорной ноги на уровне ее вытягивания.

Баланчин хотел, чтобы танцовщики знали разницу между вытянутой ногой назад при développé и в позе arabesque. Исполняя développé, следовало держать абсолютно прямыми опорное бедро и спину. Arabesque или attitude позволяют незначительную корректировку бедер и спины.

При développé в сторону Баланчин требовал после passé поднять колено и открыть ногу. Он говорил: «Подними ногу на уровень декольте вашего вечернего платья».

Enveloppé. Это движение обратное développé. Главное здесь — работа над выворотностью и достижение максимального эффекта во время возвращения ноги из вытянутого положения обратно к опорной ноге и в V позицию. Движение может исполняться на 45^0 и 90^0. Нога из V позиции делает battement dégagé и, возвращаясь в V позицию, проходит passé и cou-de-pied. При движении на 45^0 исполнение происходит в быстром темпе, а на 90^0 в медленном. Возвращение работающей ноги к опорной ноге осуществляется с повышением колена, на чем настаивал маэстро. Движение может комбинироваться с grand battement.

Главные соображения по adagio. Известно, что Баланчин имел славу создателя балерин, которые могли двигаться с величайшей скоростью, чистотой и остротой. Тем не менее, adagio было важнейшее частью его урока. Когда движение делается в медленном темпе, имеется больше времени для работы над совершенствованием формы и положения тела. У палки он часто задавал женщинам исполнять adagio на пальцах, а мужчинам на полупальцах. Мастер задавал простые adagio у палки, фокусируясь на одном или двух движениях: développé, dégagé или

enveloppé. Для него важно было выработать основные формы adagio. Он не задавал длинных, запутанных, сложных комбинаций, включающих различные шаги, позы, направления тела. Зато он мог задать одно движение вперед, в сторону, назад в различных темпах и фразировках. Например, одно développé на четыре счета: первый счет стопа снимается с пола, второй — 90°, на счет три держать и на четыре закрыть в пятую позицию. Следом шло быстрое développé: раз — 90°, два — держать, три — закрыть в пятую позицию, четыре — стоять, и так в каждом направлении. Руки двигались простым движением: подготовительное положение, и через первую позицию рука открывается на вторую позицию, иногда рука поднималась на третью позицию [2, p. 125].

На середине зала комбинации у Баланчина были не долгими и не сложными; а короткими, простыми, но обычно содержали перемены épaulement. Он, скорее, давал танцовщикам сконцентрироваться на том, как движение должно выглядеть, чем вспоминать фразы комбинаций. Упражнения часто были отделкой высоко поднятой работающей ноги вперед, в сторону, назад, представленную красиво, с вытянутым подъемом. Также он любил задавать такие комбинации, в которые включались медленные demi-plié на опорной ноге, потому что он хотел развить у танцовщиков силу, необходимую для медленных relevés и для контроля за приземлением после прыжков. Хореографа не интересовал длительный баланс в позах, потому что он не хотел видеть подпрыгивающих и шатающихся на пальцах или полупальцах.

Баланчин задавал это упражнение, чтобы помочь танцовщикам великолепно выполнить действие поднятия ноги с пола, поднимания высоко колена и, в сторону разворачивая ногу, показать хорошо вытянутую стопу. Он учил исполнителей вынимать ноги высоко, с полной их выворотностью и с хорошо вытянутой стопой во время исполнения движения в различных направлениях. Маэстро напоминал, что публика видит работающую ногу, поэтому опорную ногу можно разворачивать чуть меньше.

Таковы лишь некоторые элементы урока классического танца Джорджа Баланчина с его специфическим «произношением» этих элементов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Суриц Е.* Балет и танец в Америке. Очерки истории. Екатеринбург.: Издательство Уральского университета, 2004. 392 с.
2. *Schorer S.* Balanchine Technique. Florida, 1999. 427 p.

УДК 793.31

Ю. А. Стадник

ЭТНОХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ[1] ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И. А. МОИСЕЕВА

Игорь Александрович Моисеев известен, прежде всего, как создатель одной из школ народно-сценического танца, выдающийся балетмейстер и педагог. Об этом немало сказано и написано. Значительно меньше изучена его фольклорно-этнографическая деятельность. Вероятно, это можно объяснить тем, что сам И. А. Моисеев не считал себя исследователем народного танца. По крайней мере, в своей монографии он нигде себя так не называет. Для него собирание фольклорных танцев имело прикладное значение.

Традиционная хореография служила И. А. Моисееву первоисточником для создания танцевальных картин, сюит, балетных спектаклей. Например, анализируя первую музыкальную драму «Баир» Бурят-Монгольского театра в городе Улан-Удэ (Республика Бурятия), И. Альтман пишет: «Самым, пожалуй, захватывающим и красочным моментом спектакля является сцена веселья в ханском дворце, так называемый „танец масок“. Балетмейстер Игорь Моисеев использовал огромнейший фольклорный материал, восстановил картины древних времён. В глубине сцены — огромные жертвенники, поднимающийся в поднебесье дым. Под удары гонга и других инструментов на сцене появляется горный дух — тёмно-бордовая маска. Дух бьёт в гонг. Всё сильнее шум ударных инструментов. На звуки гонга выскакивает страшная маска — чудовищный бык. Горный дух и бык хотят сделать долину не проходимой для человека. На помощь им приходят зелёные болотные духи — жабы, змеи, ящерицы. В этом танце сконцентрирована богатая фантастика бурят-монгольского фольклора» [1, с.27]. Своё мастерство постановщика балета И. А. Моисеев показал и в первой бурят-монгольской опере «Энхэ-Булат-Батор». Эта опера впервые была поставлена в 1940 году в рамках первой декады бурят-монгольского искусства в Москве и целиком основана на фольклорном, былинном и музыкально-песенном материале. Поставленные им национальный бурятский танец «ёхор» и танец воинов произвели огромное впечатление [1, с. 32].

Общеизвестно, что работу над постановкой многих своих произведений великий хореограф начинал с изучения танцевального фольклора того или иного этноса. С этой целью он выезжал в фольклорно-этнографические экспедиции, называя их путешествиями [10, с. 24].

Интерес к традиционной народной культуре и предрасположенность к собирательской деятельности у И. А. Моисеева появился ещё в детстве. В детские годы будущий балетмейстер нередко гостил в Полтаве у сестёр отца и наблюдал там

---

[1] Этнохореография в современном научном понимании — это запись народных танцев, танцевальных движений, комментарии и пояснения к ним народных исполнителей, и т. п. (См.: Бадмаева Т. Б. Междисциплинарные аспекты этнической хореографии. М.: МГУКИ, 2007. С. 11.)

где-нибудь на пятачке за деревенской околицей огневую пляску под прекрасную мелодию. Позднее И. А. Моисеев рассказывал: «В постоянных разъездах с тётками по уезду я повидал много красивых мест. Был и в Диканьке, в имении Кочубея. В Диканьке устраивались знаменитые на всю Украину ярмарки. Меня заворожили народные танцы, стихия украинской природы и фольклора. Это были мои первые впечатления от народного искусства» [10, с. 7]. Затем в юношестве И. А. Моисеев много путешествовал вместе с отцом: «Ещё учась в школе, я ездил к отцу, когда он был выслан в Грузию. Мы много путешествовали с ним по Кавказу, были в Сванетии, Хевсуретии, в таких местах, куда не каждый турист мог добраться. Верхом на лошади, с рюкзаком за плечами я попутно во всех этих путешествиях набирался впечатлений и от местной хореографии» [10, с. 24].

Одной из первых целенаправленных экспедиций была поездка в 1930 году в Таджикистан. Верхом на ишаке, с рюкзаком за плечами молодой И. А. Моисеев переезжал из одного селения в другое и везде изучал местные традиционные танцы. После этого были поездки по многим другим республикам Советского Союза. В 1940-х годах И. А. Моисеев в качестве художественного руководителя декады литературы и искусства союзных республик в Москве много ездил по Молдавии. В результате, как пишет Г. Иноземцева, «хореограф побывал и в сельских клубах, и на вечеринках, и на народных гуляниях. Как он признавался позднее, от этих путешествий у него собралась солидная пластическая коллекция — ведь он не только смотрел, но и запоминал, зарисовывал, записывал» [4, с. 282–283]. После этого были поездки по многим другим республикам Советского Союза (Украине, Белоруссии, Грузии, Азербайджану, Узбекистану и другим).

И. А. Моисеев имел возможность изучать танцевальный фольклор зарубежных народов, например, в Италии. «Его приглашали туда в качестве консультанта по возрождению итальянских народных танцев, и он, забираясь, по его собственному признанию, в самые глухие фольклорные уголки, изучал страну, быт и нравы её народа, его искусство» [4, с. 283–284]. Сам балетмейстер рассказывал об этом так: «В Италии постепенно стали забывать национальные танцы, перестали танцевать и «Тарантеллу», а нам удалось воскресить её. Я был в Италии одиннадцать раз — буквально исходил все горные дороги Альп, побывал на всех островах. Мы старались выбирать отдалённые горные районы, да маленькие рыбацкие деревушки, где ещё сохранился подлинный фольклор. Приезжали и прежде всего отправлялись в мэрию, где нас встречали мэр и священник. А потом начинался праздник — красочный, пёстрый, с пением, танцами, народными обрядами. Обычно дело происходило на площади перед мэрией. <...> Они танцевали, и я танцевал вместе с ними, старался запомнить каждую мелочь, постепенно в сознании возникал некий обобщённый образ танца. Так родился наш известный номер «Сицилианская тарантелла». Мы танцевали её перед итальянцами много раз и всегда с огромным успехом» [7, с. 3]. И в последующие годы, куда бы ни приехал ансамбль, И. А. Моисеев внимательно присматривался к тому, как и что танцуют [2, с. 3].

В этнологии такие исследования, ведущиеся среди живых народов с целью сбора первоначальных сведений об их традиционно-бытовой культуре, называются

«полевая этнография». Одним из наиболее эффективных методов полевой этнографии считается метод включённого наблюдения, когда исследователь принимает активное участие в деятельности изучаемой группы этноса. И. А. Моисеев в своих экспедициях постоянно пользовался этим методом. Общеизвестно, что, записывая какой-нибудь танец, он старался сам протанцевать его вместе со своими информантами. При этом мастер отмечал: «Очень важно „не выпустить из ног“ поразившие элементы танца» [10, с. 22]. В 1920–30-е годы у И. А. Моисеева не было возможности снимать танцы на киноплёнку. Поэтому заучивание танца во время экспедиции было необходимым условием, чтобы лучше его запомнить и подробнее записать. Кроме этого, исполнение фольклорного танца хореографом вместе с традиционными танцорами даёт специалисту возможность понять характер движения (мягко, плавно, резко, уверенно) и прочувствовать эмоциональную атмосферу, создаваемую этнографическими исполнителями.

Современные исследователи народной культуры считают, что недостаточно только записать подробно какой-либо образчик фольклора (песню, сказку, наигрыш, танец и тому подобное). Необходимо ещё выяснить, кто и при каких обстоятельствах его исполнял. В своё время И. А. Моисеев самостоятельно пришёл к этой необходимости. В экспедициях он детально изучал обычаи и обряды народа, национальный этикет (то есть специфику взаимоотношений того или иного этноса в разных ситуациях и особенно в танце). Также хореограф занимался изучением традиционного костюма и влияния его на танцевальную пластику. По его словам, «в грузинском танце длинные платья стелются по земле, и поэтому девушка плывёт, а не выбрасывает ноги, как в канкане» [10, с. 187].

Не оставался без внимания и тип хозяйственной деятельности народа. В фольклорном танце И. А. Моисеев находил отражение хозяйства и ремёсел этноса. Он утверждал, что «ритмы народного танца очень часто похожи на ритмы трудовых процессов, которые наиболее в этом народе развиты. Это входит в подсознание, а оно диктует тот ритм, к которому привыкло не только сознание, но, может быть, мышцы и тело человека» [10, с. 183–184].

В дневниках И. А. Моисеева можно найти сведения о музыкальных инструментах и предметах, их заменяющих. Например, в Южном Ливане хореограф специально выяснил, из чего должна быть сделана кофейная ступка, по которой во время танца выбивают определённый аккомпанирующий ритм, и что именно влияет на достижение специфического тембра выбиваемого ритма.

Современным фольклористам, к сожалению, всё реже и реже доводится наблюдать аутентичные танцы, исполняемые вне сценических условий. Сегодня довольно часто приходиться фиксировать лишь воспоминания пожилых исполнителей о том, что и как они танцевали в молодости. Затем, на основании полученных сведений, этнохореографы пытаются реконструировать фольклорные танцы. У И. А. Моисеева была уникальная возможность наблюдать исполнение традиционных танцев тогда, когда они ещё были неотъемлемой частью жизни многих народов и не представляли собой исчезающее или утраченное явление народной культуры. Поэтому фольклорные материалы И. А. Моисеева более достоверны, что в свою очередь придаёт им ещё большую культурную и научную ценность.

Зафиксированные аутентичные танцы — это тоже этнографические открытия. Благодаря экспедиционным новинкам происходит обогащение танцевальной лексики в сценической хореографии. Рассуждая о балетмейстерской работе И. А. Моисеева, В. Ивинг приходит к выводу, что «самые формы движения, выработанные прежними народными художниками, могут быть использованы современным мастером танца, могут пополнить арсенал выразительных средств хореографии» [3, с. 45–46]. По своему собственному опыту автору известно, что в каждой фольклорно-этнографической экспедиции обнаруживается либо новое танцевальное движение, либо новый вариант какого-нибудь танца. Великий мастер народно-сценической хореографии знал об этом не понаслышке.

Во время путешествий И. А. Моисеев обращал внимание не только на фольклорные танцевальные па, но и на традиционные бытовые движения, свойственные тому или иному этносу. В дальнейшем балетмейстер преобразовывал нетанцевальные движения в хореографический текст своих произведений. «И. А. Моисеев видит источник танцевального движения в бытовом житейском движении. Моисеева издавна привлекала возможность превратить в танец любое движение, встречающееся в повседневности, будь то обычный жест или профессиональный приём, наблюдающийся в какой-нибудь работе и т. д.» [3, с. 50–51]. Далее В. Ивинг приводит пример преобразования бытовых движений в танцевальные: «В программе заключительного концерта бурят-монгольской декады мы видели поставленный им танец «Юрта». Этот танец заключался в том, что на глазах зрителя строилась юрта: парни и девушки тащили колья, жерди, куски решетин, выкрашенных в алую краску, быстро устанавливали их, связывали, сооружали стены, потом крышу, затем ещё стремительнее обтягивали остов юрты лимонно-жёлтым шёлком с зелёными разводами. Всё это делалось в танце. Участники его образовывали три круга, вращавшиеся в разные стороны, но замкнутые один в другом» [3, с. 51].

За многие годы экспедиционной работы у И. А. Моисеева сформировался редкостный архив фольклорных танцев народов мира, которым он активно пользовался, создавая новые танцы. Что же касается исторического или искусствоведческого изучения, то материалы архива, можно сказать, совершенно не проработаны и ждут своих исследователей. Архив мастера представляет собой большой интерес для изучения народных танцев (их истории, особенностей танцевального текста, эстетических идеалов и др.).

Этнохореографическая деятельность И. А. Моисеева не ограничивалась только экспедиционной работой. Перед созданием своих хореографических произведений он проводил аналитическое сравнение собранных фольклорных танцев. Общеизвестно, что для создания «Молдаванески» И. А. Моисеев «смотрел двадцать различных молдавских танцев и создавал синтез танца ..., где выражал собственное отношение к материалу» [10, с. 177]. Кроме того, подобное аналитическое сравнение танцев — это собственно научное изучение, в результате приведшее И. А. Моисеева к важному выводу. Ещё в 1958 году он утверждал, что у народного танца «существуют закономерности, общие признаки, которые позволяют обобщать, группировать некоторые школы танца (как группируются родственные

языки народов) … Основным корневым признаком, по которому мы различаем танцы народов, является система координации движений, т. е. сочетание, связь движений ног, корпуса и рук … Системы координации движений у различных народов в высшей степени разнообразны. Именно исходя из системы координации движений, мы и относим танцы к различным группам» [8, с. 27–28]. Попутно заметим, что авторы отечественных учебников по народному танцу этим выводом пренебрегают. У них описания положений и движений рук и ног даются по отдельности и без указания на то, как они сочетаются у традиционных исполнителей.

И. А. Моисеев считал немаловажным обращать внимание на разные танцевальные традиции одного и того же этноса. О существовании областных особенностей фольклорного танца ему было известно ещё в начале его балетмейстерской карьеры. Например, в 1937 году он отмечал, что «русский танец не одинаков: на севере его исполняют совсем не так, как на Волге» [9, с. 36]. Осознание явления областной танцевальной вариативности пришло к И. А. Моисееву немного позднее. Это произошло опять же в процессе собирания фольклора. В 1940 году во время подготовки декады бурятского искусства в Москве он оказался в семидесяти километрах от Улан-Удэ в районе компактного проживания семейских (русских забайкальских старообрядцев). «Жили староверы обособленно, отгороженные от остального мира собственными правилами. Они сохранили крой платья, расцветки, песни и говор своих предков в абсолютно первозданном виде. <...> Ощущение, что вы попали в старую Русь. После были песни, поразительные, и танцы, весьма примитивные, — девушки, притопывая на месте, поводили плечиками. Там я впервые понял, что такое локальность, своё, суженое, мировоззрение. При такой обособленности, особенно если она подкреплена внешними условиями, скажем, в горной местности, мы имеем дело со стопроцентной самобытностью» [10, с. 199].

Многолетние наблюдения за фольклорным танцем привели И. А. Моисеева к сравнению танцевальных народных традиций с языковыми. Однажды в интервью им было сказано: «Когда мы говорим о русском танце, трудно выделить единый стиль. Как много диалектов в русском языке, так и область русского танца здесь практически неисчерпаема» [11, с. 3]. В таком же смысле очень показательна приведённая выше цитата о системах координации движений у различных народов [8, с. 27–28]. И. А. Моисеев, вероятно, особо не стремясь к этому, всё же был своего рода провидцем в области этнологического изучения народного танца: позднее в отечественной науке появляется термин «танцевальный диалект» [5, с. 27].

Очевидно, что великий балетмейстер осуществлял плодотворную научную этнохореографическую деятельность. К сожалению, результаты его исследовательской работы оказались почти незамеченными общественностью. Трудно припомнить авторов статей об И. А. Моисееве, которые бы осветили и оценили его заслуги в этой области. Приведём лишь высказывание, которое удалось найти в газете «Вечерняя Москва» за 1956 год: «В Моисееве счастливо сочетаются отличные качества балетного актёра, балетмейстера и исследователя танцевального фольклора» [6, с. 4.].

Эта статья написана в знак благодарности великому хореографу за вклад в сохранение именно традиционной танцевальной культуры. Мы надеемся не только восполнить обнаруженный пробел, но также привлечь внимание этнохореографов к изучению уникальных архивных фольклорных материалов И. А. Моисеева.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альтман И.* Возрождённый народ, возрождённое искусство // Театр. 1940. № 11. С. 21–35.
2. *Векслер И., Незлобин О.* Игорь Моисеев: жизнь в танце // Смена. 22 янв. 1976. С. 3.
3. *Ивинг В.* Танцы Бурят-Монголии // Театр. 1941. № 5. С. 45–51.
4. *Иноземцева Г.* Игорь Моисеев // Мастера сцены — герои социалистического труда. Вып. 1. М., 1979. С. 269–292.
5. *Карабанова С. Ф.* Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1979. 140 с.
6. *Корабельников Г.* Мастер народного танца // Вечерняя Москва. 1956. 30 янв. С. 4.
7. *Моисеев И. А.* Голос дружбы и взаимопонимания [Беседу вёл А. Харьков.] // Советский балет. 1983. № 5. С. 2–3.
8. *Моисеев И. А.* О народно-характерном танце: Материалы семинара // Бюллетень Хореографического училища ГАБТ СССР. 1957–1958 учеб. год. № 1. С. 25–30.
9. *Моисеев И. А.* Хореографическая культура народов СССР // Народное творчество.— 1937.— № 2–3. — С. 34–37.
10. *Моисеев И. А.* Я вспоминаю ... Гастроль длиною в жизнь. М.: Согласие, 2001. 226 с.
11. *Проказникова А.* Поэзия танца // Сельская жизнь. 20 февр. 1975. С. 3.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 159.928.23

А. В. Ипатов, А. Э. Невская

ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ АРТИСТОВ БАЛЕТА С ЦЕЛЬЮ ОПТИМИЗАЦИИ ПРОЦЕССА САМОРЕАЛИЗАЦИИ И МИНИМИЗАЦИИ РИСКА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДЕСТРУКЦИЙ

Артисты балета — представители творческой профессии, их формирование — сложный, многогранный и многоуровневый процесс. Это не только приобретение и оттачивание профессиональных навыков, хореографических и актерских способностей (способности к перевоплощению, чувства ритма, культуры движений, пластики, музыкальный слух), развитие функционально-профессиональных и физических данных (подъем, выворотность, шаг, прыжок, гибкость), но также развитие личности и ее качеств (когнитивные, психомоторные, аутопсихологические, креативные, социально-перцептивные, эмпатийные, эстетические).

Специфика искусства балета заключается в том, что это творчество, представляющее собой органический синтез различных искусств, их художественное слияние в едином образном целом, где ведущую и определяющую роль играет танец, хореография. «Балет — искусство синтетическое, объединяющее в себе несколько видов художественного творчества: хореографию, музыку, драматургию, изобразительное искусство. Центром этого объединения является хореография» [2, с. 8].

Исполнительская сценическая деятельность танцовщиков — артистическая деятельность, связанная с перевоплощением, созданием художественно-хореографических образов, имеет глубокое психологическое содержание, а ее продуктивность во многом зависит от личностных психологических особенностей артистов, их профессионального мастерства.

Хореографический образ — это танцевально-пластическое воплощение жизненного содержания: настроения, чувства, состояния, действия, проникнутые мыслью и находящие свое проявление в особой системе выразительных движений человека. Через воплощение в танце мыслей и чувств балет идет к характерам и поступкам людей, к отображению их взаимоотношений и жизни в целом. «В основе танца всегда эмоциональный образ, воплощение состояния, чувства» [2, с. 8].

Процесс подготовки артиста балета должен быть направлен, прежде всего, на выявление индивидуальности танцовщика, того, что присуще только этому человеку, на воспитание гармоничной, всесторонне развитой, духовной личности.

Актуальность исследования индивидуально-типологических свойств артистов балета и составление социально-психологического портрета артиста обусловлена запросом на оптимизацию и повышение эффективности творческого процесса самовыражения и самореализации в профессии, а также гармонизацию личностной сферы жизнедеятельности.

Отметим, что психологические исследования личностно-профессиональных качеств, психических состояний, особенностей профессиональной творческой деятельности артистов балета, к сожалению, немногочисленны (Высотская Н. Е., Соковикова Н. В., Гройсман А. Л., Поздняков В. А., Рождественская Н. В., Сухарева А. И., Фетисова Е. В.).

«Балет — высшая форма хореографического искусства. Он возникает там, где на основе танца строится спектакль, хореография становится явлением театра» [2, с. 9].Ведущая роль в балете отводится людям — артистам балета. «Они — исполнители замысла балетмейстера, артисты, танцовщики, герои. Без актера нет и не может быть хореографического спектакля, нет балета как вида искусства. Самое лучшее либретто, прекраснейшая музыка, богатейшая фантазия художника приносят свои плоды лишь в том случае, если персонажи балета оживают в хореографических образах, балеринами и танцовщиками» [3, с. 19].

Артист балета — специалист, чья деятельность не ограничивается только исполнительскими навыками. В идеале он должен быть личностью, обладающей широким кругозором, развитым воображением, ассоциативным мышлением, способностью к творческой деятельности — креативностью (от англ. to create — создавать, творить). К ней относят творческие способности индивида, характеризующиеся готовностью к созданию принципиально новых идей, отклоняющихся от традиционных или принятых схем мышления и входящих в структуру одаренности в качестве независимого фактора, а также способность решать проблемы, возникающие внутри статичных систем. «Только при условии развитой креативности артист балета сможет органично существовать в атмосфере предложенных литературных, музыкальных и сценографических условностей, соотносить создаваемый им образ на сцене с конкретным историческим временем, художественным стилем, текстом и пластикой, которые соответствуют замыслу балетмейстера» [6, с. 4].

Для творческой профессии важны чувствительность и эмоциональность. Своеобразие эмоций и чувств определяется личностными свойствами, направленностью, мотивами, стремлениями, намерениями, ценностями, идеалами.

Артист балета во время репетиций и спектаклей переживает колоссальную физическую нагрузку, поэтому важным качеством является физическая выносливость, и как следствие, психологическая выносливость, так как психоэмоциональное напряжение, сильное физическое переутомление, монотония ежедневных классов, многочасовые репетиции и спектакли — сопровождают артиста балета на протяжении его профессиональной карьеры в качестве танцовщика. Все это требует огромных психических и энергетических затрат, высокого эмоционального тонуса.

Говоря о специфических особенностях труда артиста балета нужно отметить, что, как артистичная личность, он нуждается в социальном одобрении и поощрении.

При подготовке спектакля артисту балета приходится работать с художественными образами. Их формирование и реализация ложится на воображение и определенный тип мышления (наглядно-образный).

Характеризуя деятельность артиста балета, нельзя не отметить такую особенность его работы как коллективизм. Балетная труппа — это взаимодействие большой группы людей с индивидуальными особенностями, где действуют определенные правила поведения, формируется некая иерархия отношений. Коммуникабельность, как умение находить общий язык с другими людьми является важнейшей чертой характера творческого человека и артиста балета в том числе. Умение эффективно взаимодействовать друг с другом — важное качество, как для солистов, так и для артистов кордебалета.1

Балет принято определять как «вид музыкально-театрального искусства, содержание которого выражается в хореографических образах» [2, с. 7]. Хореографический образ, в свою очередь, это «танцевально-пластическое воплощение жизненного содержания: настроения, чувства, состояния, действия, проникнутых мыслью и находящих свое проявление в особой системе выразительных движений человека» [6, с. 8].

Художественный образ и его воссоздание в хореографии (сценический образ в театральном танце) — синтез музыкального, хореографического искусства, который невозможен без эмоциональной и чувственной вовлеченности исполнителя, без психологического содержания и раскрытия героя, выражения определенной идеи, мысли. Танец, лишенный образности, сводится к технически точным, но бессмысленным комбинациям движений. «Образ — это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены драматургическим действием» [4, с. 36]. Понимание психологии, обладание и развитие эмпатических навыков дает возможность не только понимать личностные особенности людей, но и правильно выстраивать (сначала в своем воображении, а потом и на сцене) линию поведения героев хореографического произведения.

Исполнителю необходимы в работе такие качества как: трудолюбие, самоанализ, эмоциональность, музыкальность, выразительность, высокий общекультурный уровень, эрудиция, интеллект. Н. В. Соковикова, исследуя психологию балета, отмечает, что недостаточно заниматься только совершенствованием тела и оттачиванием мастерства, которое помогает тонко реагировать на все нюансы душевных состояний, но для того, чтобы движения были осмысленными, выразительными и носили художественный характер, артисту нужно работать и над своими психическими свойствами. «Ибо одухотворенности может и не быть. Тело способно выразить нечто, а интеллект не способен наполнить это тело эмоцией, способствующей образному содержанию музыки и главной ее идеи» [5, с. 88].

[1] По этическим соображениям мы не называем театр.

Специфика балета как вида искусства и профессиональной деятельности заключается и в нетипичности его содержания. Балет, являясь высшей формой танцевального искусства, синтетически соединяет в себе хореографию, драматургию, музыку, изобразительное искусство, пантомиму и поднимается в проявлениях этих видов искусства до уровня законченного музыкально-сценического произведения. Единство проявлений в артисте балета отмеченных видов искусства и системы обязательных особых профессиональных (включая, в первую очередь, физические) требований превращает профессию артиста балета, в отличие от многих профессий в области искусства и культуры, в феномен, который не поддается типизации содержания по основным факторам.

Для профессионального становления артиста балета необходимо сочетание внешних, физиологических, психофизических и других данных, наиболее ярко выявляющих индивидуальность артиста.

Способности артиста балета определяются специфическими и очень жесткими требованиями профессиональной деятельности, предъявляемыми к организму, психике и личности артиста. Специальные способности артиста балета представляют собой целостную многоуровневую и многокомпонентную систему, которая имеет сложную структуру (начиная от особенностей организма и заканчивая особенностями личности) и включает в себя: задатки, общие способности и специальные хореографические способности, определяющие успешность профессиональной деятельности. К физическим данным нужно отнести строение тела и его частей («... выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий, высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений и, наконец, выносливость и сила [1, с. 13]). Уровень развития хореографических способностей играет системообразующую роль в интегральной индивидуальности артиста балета. Важнейшими способностями артиста балета являются:

1. Акмеологические: самоосуществление, саморазвитие, самореализация, самоактуализация, самораскрытие и самоутверждение.

2. Психомоторные: пластическая выразительность, мышечная свобода и раскрепощенность, умение владеть телом (точность экспрессивных движений), умение наполнять мыслями и чувствами движения, жесты и позы.

3. Музыкальные (ритмические): музыкальный слух, музыкальная память, чувство ритма.

4. Аутопсихологические: самооотношение, самоуважение, самопринятие, способность к произвольной саморегуляции, самоидентичность.

5. Познавательные: интеллект, психология развития и свойственные только человеку сверхсознательные качества.

6. Когнитивные: в акмеологическом контексте творческой деятельности отражают взаимодействие самосознания и профессиональной деятельности.

7. Креативные: поиск неординарного решения творческой задачи, перевоплощение и создание новых хореографических образов.

8. Социально-перцептивные: отражают в межличностном взаимодействии самооценку (завышенную, заниженную или адекватную).

9. Артистические: психическое отражение аффективного характера, страстность, чувственность, осознанное выражение в мимике знака и модальности эмоционального сопровождения действия.

10. Эмпатийные: эмоциональная восприимчивость, лабильность и пластичность эмоциональных проявлений.

Высококвалифицированный артист балета должен сочетать профессиональное мастерство с высокой художественной направленностью в исполнительской деятельности и профессиональным мастерством с умением создавать психологически сложные сценические образы.

Как следует из сказанного, балет определяется как высшая форма хореографического искусства и он невозможен без главных действующих лиц — артистов балета. Именно они хореографически воплощают образы, идеи и творческий замысел балетмейстера.

Артист балета — специалист, чья деятельность не ограничивается только исполнительскими навыками. В идеале он должен быть личностью, обладающей широким кругозором, достаточно развитым воображением, ассоциативным мышлением, обладать способностью к творческой деятельности.

В качестве объекта нашего исследования выступали артисты балетной группы одного из театров Санкт-Петербурга .

Мы предположили, что артисты балета обладают такими психологическими характеристиками: высокая тревожность, низкая стрессоустойчивость, высокий нейротизм, сензитивность, эмпатия, креативность; высокий эмоциональный интеллект; преобладающий тип мышления — наглядно-образное. Также солисты и рядовые артисты предположительно будут отличаться по ряду психологических особенностей, например, доминантность, самоуважение, самопринятие, синергия.

Для прояснения данного предположения было проведено исследование в котором принимали участие 37 человек (21 мужчина и 16 женщин), как ведущие солисты, так и рядовые артисты. Социальные характеристики испытуемых: уровень образования у 90% высшее профильное образование, у 10% среднее хореографическое образование. Возраст: средний возраст солистов — 24 года, средний возраст рядовых артистов — 23 года.

При дифференциации выборки на две группы к группе «ведущие солисты» были отнесены солисты и корифеи (общее количество этой выборки 11 человек, 6 мужчин и 5 женщин).

К группе «рядовые артисты» отнесены артисты кордебалета (количество — 26 человек, 15 мужчин и 11 женщин).

Дифференциация выборки обусловлена профессиональным статусом испытуемых. Специфика исполнительской сценической деятельности солистов отличается от деятельности артистов кордебалета высокой интенсивностью и большей технической сложностью: они несут основную эмоциональную нагрузку в спектакле. Артистам кордебалета при большем объеме физической нагрузки необходима согласованность в выполнении всех движений, сохраняя общий рисунок танца.

Результаты исследования.

Артист балета чаще всего обладает холерическим типом темперамента, экстраверсивной направленностью личности и высоким уровнем нейротизма. Нейротизм — характеристика эмоциональной устойчивости. Для лиц с высоким уровнем нейротизма характерна пониженная эмоциональная устойчивость (повышенная эмоциональная возбудимость), инерционность эмоциональных реакций, избыточная вовлеченность в поведение вегетативных, двигательных компонентов.

Наиболее выраженным типом мышления у артистов балетной труппы является — наглядно-образный тип мышления. Артист балета является высокотревожной, фрустрированной личностью, при этом стрессоустойчивость у представителей данной профессии пороговая, либо высокая. В стрессовых ситуациях чаще используются такие стратегии совладания со стрессом, как положительная переоценка, поиск социальной поддержки и самоконтроль. Танцовщики характеризуются беспокойством, озабоченностью, ранимостью, неуверенностью в себе, чувствительны к одобрению окружающих, чувству вины и недовольству собой.

У артистов балета развита креативность, что выражается в восприимчивости к новым идеям и творческом подходе к деятельности. Артисты балета руководствуются ценностями и идеалами, присущими самоактуализирующейся личности, спонтанны в выражении чувств и эмоций.

Артисты балета склонны к эмоциональной восприимчивости, легкости в установлении межличностных отношений, свободны в эмоциональном выражении, конгруэнтны, приспособляемы, внимательны к людям. Они обладают умением воздействовать на эмоциональное состояние других. Эмоциональный интеллект у представителей данной профессии находится на среднем уровне, выше среднего и высокие показатели по фактору общая культура.

Артистам балета присущи устойчивость интересов, высокая способность к соблюдению общественных моральных норм, они обладают средней и высокой нормативностью поведения. Им свойственна ответственность, стабильность, настойчивость, осознанное соблюдение общепринятых моральных правил и норм, деловая направленность, настойчивость в достижении целей.

Артистам балета свойственна спонтанность в выражении своих эмоций и чувств, аутентичность, компетентность во времени (то есть живут настоящим, здесь и сейчас). Они чувствительны, впечатлительны, испытывают палитру эмоциональных переживаний; обладают художественным восприятием мира, развитыми эстетическими интересами.

Артисты активны в социальных контактах, обладают умением выдерживать эмоциональные нагрузки, при этом обладают способностью принимать свою агрессивность как природное свойство, которое может проявляться при межличностном общении. Им свойственна дипломатичность, эмоциональная выдержанность, проницательность, осторожность, умение находить выход из сложных ситуаций.

Артисты балета независимы, ориентированы на собственные решения, самостоятельны, находчивы. В некоторых случаях склонность к противопоставлению себя группе и желание в ней доминировать.

При анализе результатов исследования были найдены некоторые отличия между ведущими солистами и рядовыми артистами:

1. Солисты обладают более высокой нормативностью, уравновешенностью, ответственностью, упорностью, решительностью, настойчивость в достижении цели.

2. Солистам в большей степени, чем рядовым артистам присуща смелость, предприимчивость, социальная смелость, импульсивность.

3. У солистов доминантность выражена сильнее, чем у рядовых артистов.

4. Солисты в большей степени склонны воспринимать природу человека в целом как положительную («люди, в массе своей, скорее добры»).

На стадии профессионализации по многим видам профессий (в том числе творческих) происходит развитие профессиональных деструкций. Под деструкциями понимают негативные изменения личности (мировосприятия, характера, ценностных ориентаций), ее поведения и стиля общения под влиянием выполнения профессиональных обязанностей и ролей. Согласно концепции кумулятивной причины, следствие вытекает из взаимодействия совокупности разнокачественных, зачастую трудно диагностируемых влияний, в том числе и микровлияний, система которых и является причиной конкретного психического явления, в частности профессиональных деструкций. При этом, психика может накапливать эффекты этих влияний и изменяться под их интегральным воздействием. Однако, согласно концепции кумулятивно-факторной причины, наряду с суммированием различных влияний причиной психического акта может выступать и какой-то достаточно выраженный фактор, взаимодействие которого с кумулятивными и выступает причиной того или иного психического явления, поведения субъекта.

Наше исследование обнаружило, что такими «запускающими» факторами профессиональных деструкций артистов балета могут выступать высокий уровень тревожности, низкая стрессоустойчивость, несбалансированный психоэмоциональный фон. Стрессовые изменения психики артиста определяются его индивидуальными особенностями и психологической культурой. В связи с этим требуется осмысление всех особенностей опыта личности, профессиональной деятельности, обстоятельств жизни и индивидуально-типологических качеств, для оказания компетентной помощи по минимизации риска профессиональных деструкций. Для этого важно учитывать, что:

1) необходимой и базовой составляющей профилактики и коррекции высокой тревожности выступает личностная психологическая подготовка артиста балета, формирование стрессоустойчивости и навыков управления эмоциональным состоянием. Активность личности профессионала проявляется в осознанном стремлении к самосовершенствованию, работе над изменением форм эмоционального реагирования в стрессовых ситуациях, сознательной постановке задач саморегуляции, сознательном овладении соответствующими приемами и самоконтроле;

2) важна индивидуализация в подборе приемов саморегуляции и условий их применения на основе учета уровня и выраженности тревожности и комплексность в использовании методов и техник, воздействующих на психоэмоциональное состояние;

3) наряду с различными формами групповой работы возможно применение индивидуальной работы, что может способствовать развитию адекватной самооценки танцовщиков и правильному отношению к результатам своей деятельности, умение оценить ее независимо от хореографа или балетмейстера.

4) для эффективного развития у артистов коммуникативных умений, положительного эмоционального отношения к коллегам, необходима диалогизация взаимодействия и обратная связь, благодаря чему человек может корректировать последующее поведение.

Таким образом, при работе с артистами балета специалистам необходимо учитывать их психологические особенности, сильные и слабые стороны, что будет способствовать полноте самореализации артистов и аутентичному воплощению авторских замыслов.

С теоретической точки зрения работа может быть интересна исследователям хореографического искусства и психологам-специалистам, с практической точки зрения результаты исследования могут быть использованы в работе с артистами балета, так как дают важную информацию об индивидуально-типологических особенностях танцовщиков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Базарова Н. П., Мей В. П.* Азбука классического танца. Первые три года обучения. Учеб.пособ. 4 изд. СПб.: Издательство «Лань», 2008. 240 с.
2. *Ванслов, В. В.* В мире балета. М.: Анита Пресс, 2010. 296 с.
3. *Габович, М. М.* Душой исполненный полет (об искусстве балета). М.: Молодая гвардия, 1966. 173 с.
4. *Захаров Р. В.* Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 224 с.
5. *Соковикова Н. В.* Национальный танец как средство развития генетической отзывчивости на национальную музыку детей дошкольного и младшего школьного возраста// Хореография: история, теория, практика. Вып. 4. М.: Московская академия образования Натальи Нестеровой, 2011.— 248 с.
6. *Фомкин А. В., Фадеева М. В.* «Проблема изменения требований я к преподавателю балета в связи с предстоящим введением образовательных стандартов третьего поколения в системе подготовки артистов балета» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. т. 12. № 3. 2010. С. 671–676

УДК 793.3

Г. Ж. Капанова

ИЗ ГИМНАСТИКИ — В БАЛЕТ: КРИТЕРИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПРИГОДНОСТИ

В последнее время вопросы отбора и подготовки будущих артистов балета приобретают все большую актуальность. Изменение эстетических и технических критериев в современных балетных спектаклях требует от танцовщиков постоянного повышения исполнительского мастерства. Наличие большого балетного шага, выраженного подъема стопы или трамплинного прыжка становится существенным конкурентным преимуществом в профессиональной среде. Отсюда такой интерес к методикам, применяемым в художественной и спортивной гимнастике, где происходит постоянное усложнение соревновательных программ. И если в художественной и спортивной гимнастике хореографическая подготовка является обязательной дисциплиной, то и в балете все чаще используются методы интенсивного развития физических качеств и оригинальные гимнастические элементы. Поэтому, занятия художественной или спортивной гимнастикой в раннем возрасте многими родителями рассматриваются как залог успешной карьеры будущих артистов балета.

Но насколько оправданны такие ожидания, и каким образом сказываются занятия такой гимнастикой на здоровье детей? Для людей далеких от классической хореографии этот вопрос представляется риторическим: польза от раннего приобщения к спорту им кажется неоспоримой. Действительно, на первый взгляд, спортивная и художественная гимнастика являются хорошим подспорьем для балетных педагогов и чуть ли не базовой дисциплиной для будущих учеников хореографических училищ. Но с точки зрения балетной педагогики гимнастический опыт не всегда оказывается бесспорным «плюсом», а порою даже мешает ученику в постижении искусства танца. Главным образом это связано с тем, что, несмотря на внешнюю схожесть, балет и гимнастика существенно отличаются, как по поставленным целям, так и по способам их достижения.

В гимнастике главная цель тренеров и их подопечных — превзойти соперника в технике исполнения элементов для победы в спортивном состязании. В балете, соперничество носит совершенно иной характер, поскольку оно подчинено решению другой задачи — созданию художественного образа в соответствии с заданным музыкальным произведением. Исходя из различных требований и осуществляется подготовка будущих чемпионок или солисток балета. Поскольку основной контингент гимнастических и хореографических школ — девочки, мечтающие об успешной карьере, то именно они рассматриваются нами в свете профессиональной балетной пригодности.

Время для профессионального восхождения тоже разнится: дети приходят в гимнастику в 4–5 лет, к 11–12 годам многие из них добиваются высоких соревновательных результатов, а в 16–20 лет многие «художницы» уже заканчивают

спортивную карьеру, часто из-за полученных травм. В хореографическое училище абитуриенты поступают только в 9–10 лет, а выступать на сцене начинают в 13–14 лет, последовательно осваивая специальную учебную программу в строго отведенные временные рамки. Такая тщательно выстроенная система хореографической подготовки, разработанная А. Я. Вагановой позволяет выступать на сцене состоявшимся артистам балета до 40 лет и более. Разница в продолжительности профессиональной деятельности у гимнасток и балерин более чем очевидна. Отчасти поэтому большинство балетных педагогов считают интенсивные занятия спортом в раннем возрасте, физиологически и психологически неоправданными из-за неготовности детского опорно-двигательного аппарата к большим физическим нагрузкам.

Это мнение подтверждают наблюдения за ученицами хореографического училища, пришедшими в балет из художественной гимнастики. По нашим наблюдениям, практически каждая гимнастка, уже добившаяся спортивных успехов, имела нарушение осанки (сколиоз, лордоз, разная высота плеч) и отличалась нестабильностью связок голеностопного сустава. В тоже время, бывшие спортсменки выделялись среди сверстниц работоспособностью, силой, хорошим прыжком и выраженной «растянутостью». Однако, даже при большой подвижности в тазобедренных суставах, траектория движения ног и постановка их стоп не соответствовала требованиям хореографической выворотности. Практикуемый в художественной гимнастике подъем на высокие полупальцы обычно сопровождался привычным завалом на мизинец или большой палец, а большие батманы, как правило, делались в неприемлемой для балета технике «усаживания» на бедро.

В связи с этим, при отборе кандидатов в хореографическое училище у членов приемной комиссии возникает дилемма. С одной стороны педагогам плодотворнее работать с ученицами, не отвлекаясь на переучивание, зато, в соответствии с требованиями профессионального отбора, намного лучше выглядят девочки из гимнастики — они более координированы, обладают большим шагом, сильными мышцами и разработанными стопами.

Однако не следует забывать и о будущих последствиях ранних занятий спортом, которые носят, как педагогический, так и физиологический характер. Например, чрезмерно гибкая гимнастическая спина, нуждается в укреплении и стабилизации, поскольку не отвечает канонам классического балета — прямому, закрепленному корпусу. Выраженный лордоз, характерный для гимнасток — «художниц» не только приводит к чрезмерной нагрузке на позвоночник, но и снижает эстетическую привлекательность танцевальных движений.

Важно понимать, что формирование изгибов позвоночника в процессе индивидуального развития происходит в несколько этапов. Основоположник медицинской биомеханики А. И. Капанджи в фундаментальном труде «Позвоночник. Физиология суставов» констатирует: поясничный лордоз появляется у ребенка с трехлетнего возраста, становясь явным к восьми годам и принимая окончательную форму в 10 лет [1, с. 22]. Только после этого позвоночный ствол может подвергаться интенсивным физическим нагрузкам с минимальной вероятностью повреждения. Если учитывать то, что в настоящее время большинство элементов

в художественной гимнастике связаны с феноменальной гибкостью спины, то деформации позвоночника в этом виде спорта наиболее распространены. В классическом балете, где требования к положению корпуса совсем другие, нагрузка на спину не столь значительна.

Кроме того, избыточный «гимнастический» прогиб и в поясничном отделе позвоночника способствует максимальному раскрытию реберных дуг, что приводит к потере равновесия при вращениях. Поэтому в хореографической практике приветствуется прямая спина и грудная клетка с «зашнурованными ребрами», по образному выражению балерины Марины Тимофеевой [2, с. 4]. Этим обеспечивается максимальная устойчивость при выполнении наклонов, поворотов и туров.

Помимо этого, к отличительным особенностям классического танца относятся: выворотность, красивая гибкая стопа и пластичные закругленные руки. Так, если в художественной гимнастике приветствуется максимальная подвижность в плечевом и локтевом суставах, то в классическом танце предпочтение отдается движениям строго заданной амплитуды. У балерин гораздо больше внимания уделяется выворотности — предельно свободному движению ног из-за наружной ротации бедер в тазобедренном суставе. В спортивной и художественной гимнастике, требования к выворотности не столь строгие, как в балете. Поэтому, если у балерины опорная нога по определению всегда выворотная, то гимнастка может стоять и на слабо выворотной ноге, что проявляется при приземлении после прыжка, остановке после вращений и переходах из одной позиции в другую.

Однако даже при наличии исключительных природных данных для сохранения точного выворотного положения ног требуются постоянные усилия и контроль. Поэтому применительно к балету правильнее говорить о «воспитании» этого качества, тогда как в гимнастике его развивают подобно силе, быстроте, выносливости или гибкости. Но генетически определенная выворотность мало поддается изменениям и часто имитируется в спорте путем разворота коленей, голеней и стоп, без должного участия тазобедренного сустава. Даже знаменитая гимнастическая растяжка, чаще всего достигается главным образом за счет силы мышц и эластичности связок, в обход анатомической невыворотности в бедрах. Приобретенная за годы гимнастических тренировок «мышечная память», будет проявляться в репетиционном процессе, а небрежность в соблюдении выворотных позиций может потребовать дополнительных усилий и временных затрат для перевоспитания бывших гимнасток.

Особое место в постижении классического танца отводится развитию и укреплению стопы и голеностопного сустава. Это во многом связано, с так называемой пальцевой техникой, ведь танец на пуантах присущ только артисткам классического балета. Такая профессиональная специфика предъявляет к стопе балерины много требований, иногда противоречивых. Стопа должна быть крепкой, но при этом гибкой, сильной и в тоже время выносливой, стабильной, но одновременно чувствительной к любому изменению своего положения.

Что касается художественной гимнастики, то требования к стопам тут несколько иные. Здесь, как и в балете приветствуется большой подъем и крепкая щиколотка, однако их сила и выносливость достигается большим количеством прыжков

и подъемов на высокие полупальцы в мягкой обуви. Это особенность позволяет гимнасткам вытягивать стопу особым, отличным от балета способом, когда все пальцы, начиная с большого, находятся от линии стопы под максимально большим углом. Мы назвали такой способ разгибания стопы «спортивным». Он используется в художественной и спортивной гимнастике, акробатике, цирке, а также в синхронном плавании. Как правило «спортивный» подъем стопы обусловлен выступлением без обуви вообще, как у прыгунов в воду либо — в легких мягких спортивных гимнастических туфлях. Это позволяет более свободно сгибать пальцы, что невозможно сделать в жестком пуанте. При этом требования к выраженному подъему в спорте и цирке значительно ниже, чем в балете, поскольку в танце, именно красивая линия стопы представляет значительную эстетическую ценность.

Применительно к балету вытягивание стопы по спортивному типу учениками хореографического училища может и должно считаться погрешностью обучения, и связано со слишком буквальным пониманием требования «тянуть пальцы». Хотя, еще А. Я. Ваганова предупреждала: «...когда мы говорим о вытянутых пальцах, не упоминая каждый раз о подъеме, подразумевается и вытянутый подъем — вытянуть пальцы нельзя, не привлекая в действие подъем» [3, с. 36]. Поэтому натяжение стопы по балетному типу, характеризуется ее максимальным разгибанием в верхней части, с последующим «дотягиванием» пальцев вперед и вниз. При этом большой палец заканчивает линию подъема, а остальные пальцы максимально вытянуты. Именно такой способ вытягивание стопы наиболее подходит для работы в пуантах, где основная нагрузка приходится на большой палец.

Не случайно «спортивный» тип разгибания стопы привычен для детей, пришедших в хореографическое училище после занятий художественной гимнастикой. Неправильное натягивание пальцев ног, как правило, усугубляется разболтанностью или чрезмерной напряженностью стопы — следствием слишком больших нагрузок на голеностопный сустав, несоизмеримых с возрастом ребенка. Так, М. Дж. Алтер отмечает, что у танцовщиц, начавших серьезно заниматься танцами до 12 лет, наблюдаются структурные изменения в предплюсневых костях, которые приводят к слишком высокой подвижности и гибкости передней части стопы [4, с. 275.].

Еще более характерным отличием гимнастики от балета, являются движения рук. В классической хореографии линии рук плавно «перетекают» из одной в позиции в другую, оставляя необходимое пространство вокруг тела. Локти не должны провисать, а каждое движение сопровождается взглядом и поворотом головы. Вот как об этом рассказывает знаменитая балерина Н. Макарова: «Нас учили „вздохнуть рукой“, повернув к ней голову, чуть приподняв кисть, — обязательно посмотреть на нее глазами, и затем рука уже идет вниз» [5, с. 175]. Каждая позиция рук имеет целью создать общий рисунок позы танцовщицы с учетом положения ног, корпуса, головы. Кисти, пальцы и локти закруглены, образуя как бы овал. Существуют еще положения рук, подчеркивающие или смягчающие характер заданного движения. Вся рука, начиная от плечевого сустав и кончая пальцами, активно действует, все мышцы объединены задачей танцевального жеста.

В гимнастике движения рук во многом определяются спортивными задачами: обращением с предметами (мячом, булавами, лентой, обручем) или работой на спортивных снарядах (бревно, перекладина). Кроме того, руки помогают обеспечить устойчивость во время наклонов, поворотов, сложных равновесий, не вступая в противоречие с создаваемым художественным образом (вольные упражнения). Подобная многофункциональность сказывается на пластической выразительности рук, а приобретенный двигательный стереотип значительно осложняет работу педагога.

Развивая сказанное, можно определить классическую хореографию как последовательность движений, осуществляемую через определенные позиции в соответствии с музыкальной основой. Такая гармония вырабатывается, а точнее прививается, по определенной педагогической методике, на основе жестких критериев и традиций. В гимнастике же поощряется импровизация и введение новых именных элементов (сальто Корбут, стойка Утяшевой и др.). При этом техническая сложность в спорте всегда имеет приоритет над артистизмом, тогда как в балете выразительность и исполнительское мастерство находятся в неразрывном единстве. В отличие от балерин, гимнастки работают, используя инерцию движений большой амплитуды — на замахе или рывке, что в классическом танце непозволительно. Из-за разницы в «культуре движений» даже специальные уроки хореографии для спортсменок, лишь отчасти компенсируют алгоритм их двигательной активности.

Показательным в этом отношении является фрагмент интервью прима-балерины Михайловского театра Оксаны Бондаревой, до прихода в балет с 4 лет занимавшейся спортивной гимнастикой и в 11 лет выполнившей норматив кандидата в мастера спорта: «Спортивная подготовка помогала выполнять любое задание, все казалось легким. Мне и сейчас не стоит труда выполнить нужное количество пируэтов, сделать сложный элемент, зато приходится следить за пластикой, контролировать каждый жест — мой педагог Жанна Исмаиловна Аюпова, блистательная балерина, нет-нет да поправляет меня даже сейчас. Такой отпечаток оставила гимнастика, вид весьма жесткий и резкий» [6, с. 17].

Существует еще один фактор в воспитании юных гимнасток, который по наследству передается балетным педагогам, но уже в качестве медицинской проблемы. Речь идет о так называемой дисплазии соединительной ткани, характерной как для балерин, так и для гимнасток. По мнению детского ортопеда В. Васильева: «Дисплазия соединительной ткани, будучи конституционным статусом, не является ни нормой, ни патологией, ни здоровьем и ни болезнью. Но по непонятным до сих пор причинам может проявиться как патология и болезнь, а может протекать неограниченно долго как норма на фоне здоровья.

Особенностью отбора в виды спорта, связанные с искусством движения является неуклонное доминирование „диспластичных“ спортсменов. Они обычно наиболее талантливы и показывают высокие достижения, но наличие выраженного «диспластического статуса» должно вызывать определенную настороженность, как у спортивных врачей, так и у тренеров. Типичная тренировочная нагрузка у таких спортсменов часто сопровождается непредсказуемыми вегетативными

реакциями кардиологического (малые аномалии сердца) и ортопедического (синдром гипермобильности суставов) характера. Поэтому выстраивать тренировочные программы для них следует с определенной осторожностью [7, с. 157].

Однако, очень часто в правилах соревнований существуют элементы, по мнению ортопедов — анатомически запредельные («складка назад» в художественной гимнастике) по определению. То есть их разучивание всегда происходит на границе функциональных возможностей воспитанников.

Отчасти поэтому, теория и методика „сверхрастяжек" и „воспитания гибкости" в гимнастике с точки зрения тренеров является только педагогической проблемой. С чем категорически не согласны спортивные травматологи. Ведь если амплитуда движения в суставах у ребенка недостаточна, то тренер самостоятельно „дотягивает" спортсмена до нужного состояния, «смело» превышая анатомические нормы. Причем такое тренерское „воздействие" намного агрессивнее классической мануальной терапии (особенно то, что касается «разработки» гибкости в позвоночном столбе и развития „выворотности" любой ценой). К сожалению, именно владение такими приемами и воспринимается как „тренерское мастерство и педагогический опыт".

При этом, каждый практикующий врач знает, что мануальная терапия предполагает наличие не только высшего медицинского образования, но и первичной специализации в травматологии и ортопедии или в неврологии.

Между тем, гимнастические тренеры, как правило, бывшие чемпионы, не обладая даже минимальными медицинскими знаниями беспощадно «ломают» подъемы, «мнут» стопы и «гнут» спины гимнасткам, запуская механизм патологического развития дисплазии соединительной ткани (вальгусная деформация стопы, дорсопатии, нестабильность суставов и т. д.). Тем более удивительно, с какой доверчивостью родители вверяют здоровье своих детей в руки тренеров, не несущих никакой моральной ответственности за возможные последствия такой самодеятельности.

В отличие от радикальных методов спортивного воздействия, наиболее предпочтительным вариантом подготовки детей для поступления в хореографическом училище являются занятия специализированной балетной гимнастикой. Н. А. Нетужилова, мастер спорта по художественной гимнастике и преподаватель Академии Русского балета так определяет различие между двумя дисциплинами: «В спорте тренировочный процесс нацелен на выбор сильнейших, на поиск факторов, способных выявить преуспевающих и отстающих. А в дальнейшей работе уже исходят из выстраиваемых физических пределов. Балет, напротив, выявляя набор определенных антропометрических данных, включает гимнастику как предмет, помогающий достичь наивысшей индивидуальной физической гармонии, применяемой впоследствии в творческом процессе [8, с. 181].

Соответственно, специализированная хореографическая гимнастика должна быть максимально функциональной. Функциональность подразумевается и как универсальный набор навыков и умений артиста балета, и как возможность максимально соответствовать выполнению специфической хореографической задачи (прыжку, вращению, апломбу). Правильное преподавание хореографической

гимнастики предполагает взаимное дополнение двух подходов с целью оптимального соотношения универсальных (расслабляющие, восстанавливающие, тонизирующие и укрепляющие упражнения) и специализированных (корректирующие и развивающие двигательные программы с применением тренажеров) средств воздействия.

Большое значение имеет хореографическая подготовка самого преподавателя балетной гимнастики. По своей сути методика А. Я. Вагановой — гениальная система подготовки танцовщика, где самые пытливые артисты балета находят в ней ответы на вопросы: как добиться максимального результата от своего тела и для чего делается то или иное движение. Эти поиски приводят таких танцовщиков в педагогику, а затем к созданию собственной гимнастической системы, например — гимнастики Князева [9, с. 43].

Именно такие специалисты понимают: высокая степень хореографической пригодности у артистов балета возможна лишь при наличии определенных анатомо-физиологических и функциональных способностей. Причем, недостаток базовых данных, практически невозможно компенсировать морально-волевыми качествами или сверхнагрузками, как это часто бывает в спорте высших достижений. При этом, специализированная балетная гимнастика может брать на вооружение современные спортивные методики для развития специфических способностей: большого танцевального шага, апломба, выраженности подъема стопы. Не менее актуальными для балета, могли бы стать функциональные тесты общих физических качеств (силы, координации, чувства равновесия, выносливости), используемые в художественной гимнастике. Развитию и реализации этих качеств, наряду со сценическими способностями у артистов балета будет способствовать совместная работа педагогов- репетиторов и преподавателей балетной гимнастики, хорошо знакомых с методикой преподавания классического танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Капанджи А. И.* Позвоночник. Физиология суставов. М.: Эксмо, 2010. 352 с.
2. *Федорова О.* Марина Кондратьева: «Раньше спектакль был драгоценностью, а не потоком» // Культура. 2014. 24 янв. С. 4–6.
3. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. М. Л.: Искусство, 1963. 202 с.
4. *Алтер М. Дж.* Наука о гибкости. Киев. Олимпийская литература, 2001. 424 с.
5. *Макарова Н.* Биография в танце. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2011. 376 с.
6. *Никонова О.* Танец как жажда // Совершенство. 2013. № 32013. С.17–19.
7. *Васильев О. С.* Детский спорт: вопросы травматологии и ортопедии (методологический анализ) // Материалы международной научной конференции по вопросам состояния и перспективам развития медицины в спорте высших достижений — «Спортмед-2009». М., 2009. С. 276–277.
8. *Нетужилова Н. А.* Методические основы гимнастической подготовки будущих артистов балета // Вестник Академии Русского балета. 2007. № 2. С.179–187.
9. *Силкин П. А.* Хореография: рекомендации по отбору детей и педагогические приемы развития данных. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2013. 81 с.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК: 130.2; 303.01

Е. Э. Дробышева

АКСИОЛОГИЯ НАУКИ: О ЦЕННОСТИ И СТОИМОСТИ НАУЧНОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

Изначально было искушение назвать данный текст «О бедном гуманитарии замолвите слово», но такой посыл предполагал бы пессимистический и оправдательный дискурс, что не является ни исходной идеей, ни целью автора.

В статье поднимается вопрос о соотношении ценности и оценки/стоимости изысканий в различных областях современной науки. Проблема определения эффективности деятельности учреждений системы ВПО сегодня напрямую увязывается с количеством и качеством производимых на их базе научных исследований. Однако именно в определении критерия эффективности научной деятельности существует противоречие, имеющее онтологические причины и ведущее к последствиям различного масштаба и рода — от институционально-организационных до аксиологических.

Сама наука как базовая форма существования культуры не может избежать оценочных процедур, следовательно, необходимо ставить вопрос о соотношении ценности и оценки научного высказывания. Начиная с разделения сфер «наук о духе» и «наук о природе», произведенного В. Дильтеем, теоретики и методологи науки ведут дискуссии о соотношении общенаучных и частнодисциплинарных методов исследований. В контексте процессов, протекающих в современном научном сообществе, социогуманитаристика, попадающая в категорию «наук о духе», испытывает проблемы с оценкой ее эффективности.

Ценностное сознание имманентно субъективности человека и поэтому является неотъемлемой частью его социального бытия. Ценности являются универсалиями культурной картины мира, они априори включены в структуру личности. По мнению Н. А. Бердяева, «человек — существо оценивающее, определяющее качество. Определение ценностей и установка их иерархии есть трансцендентальная функция сознания» [1; с. 271). Однако помимо обладания индивидуальным ценностным сознанием, каждый из нас включен в структуру коллективного аксиологического сознания. Аксиосфера той или иной эпохи формируется под влиянием множества объективно и субъективно обусловленных исторических факторов. Как отмечает Н. И. Лапин, «каждая ценность и система ценностей имеют двуединое основание: в индивиде как самоценном субъекте и в обществе как социокультурной системе» [5; с. 82].

В аксиологии существует масса подходов к способам типологизации ценностей [См. об этом подробнее: 4]. Согласно одному из вариантов, выделяют «базовые и предметно ориентированные ценности» [5; с. 82–83]. И если первые соотносятся с культурными универсалиями и обеспечивают функционирование общества как системы, то вторые связаны с деятельностью людей в той или иной предметной сфере (идеологии, политике, экономике, культуре) и составляют основу их профессиональной солидарности.

Наука будет интересовать нас в качестве общественного института и в качестве одной из базовых форм культуры. Как и все прочие формы общественного сознания, наука включена в аксиосферу — и пассивно, и активно. С одной стороны, научные изыскания напрямую связаны с поисками Истины — одной из фундаментальных и традиционных общепринятых ценностей. С другой стороны, будучи формой социальной активности, наука влияет на ценностное сознание современной ей эпохи, задает ценностные тренды и способствует переформатированию отживших аксиопаттернов. Благодаря важнейшему инструменту реализации субъективности — функции выбора, лежащего в основании принятия ценностно обусловленных решений — субъект культурно-исторического процесса влияет на ход истории. Субъект понимается нами расширительно — и как индивидуальный, и как коллективный участник происходящих в культуре (а в данном конкретном случае — в науке) процессов.

Однако существует и третье измерение функционирования науки в обществе, имеющее отношение к актуальной аксиосфере. Это проблема ценности собственно научного высказывания. Поскольку в данном контексте ценность неразрывна связана в общественном сознании с оценкой, то здесь возникает задача нового уровня — как / в каких единицах оценить достижения того или иного ученого, существуют ли непротиворечивые критерии оценки результативности и эффективности изысканий в различных сферах науки?

Недавно на канале «Культура» состоялась дискуссия с участием представителей различных научных областей. Ожидаемо выяснилось, что ученые-«естественники» (химики, физики, биологи) имеют гораздо более высокий индекс цитирования, как в российской, так и в зарубежной научной периодике и литературе. Так называемый индекс Хирша[1] у представителей данных научных сфер в разы превышает этот же показатель у их коллег-гуманитариев. По мнению

---

[1] *Индекс Хирша* (h-index, критерий Хирша) — наукометрический показатель, предложенный в 2005 г. американским физиком Хорхе Хиршем (университет Сан-Диего, Калифорния) в качестве альтернативы классическому «индексу цитируемости», представляющему собой суммарное число ссылок на работы ученого. Критерий основан на учете числа публикаций исследователя и числа цитирований этих публикаций. Ученый имеет индекс h, если h из его N статей цитируются как минимум h раз каждая, в то время как оставшиеся (N − h) статей цитируются менее, чем h раз каждая. Например, h-индекс равный 10, означает, что учёным было опубликовано не менее 10 работ, каждая из которых была процитирована 10 и более раз. При этом количество работ, процитированных меньшее число раз, может быть любым. Аналогичным образом может быть рассчитан h-индекс для научного журнала, организации либо страны // URL: http://kinetics.nsc.ru/CMS/index.php?id=459 (дата доступа: 21.10.14).

Хирша, сколько-нибудь успешный ученый в области физики обладает h-индексом не менее 10–12. И при этом в биологии и медицине h-индекс намного выше, чем в физике или химии. Помимо индекса Хирша существуют и другие системы измерения эффективности работы исследователя (исследовательских групп): Сегодня в наукометрии используется три главных показателя: импакт-фактор (ИФ)[1] и индекс цитирования статей автора (ИЦ).

Академик Георгий Павлович Георгиев, научный руководитель Института биологии гена РАН (к слову, имеющий достаточно высокий ИХ), в одном из интервью высказал предложение о том, что «этот показатель следует полностью исключить из оценки ученых при проведении конкурсов», поскольку «ИХ рассчитан на активного середняка», «можно быть рядовым исполнителем в серии совместных работ, особенно выполненных на Западе, и заработать себе этим очень высокий ИХ» [3].

В социогуманитаристике ситуация с цитируемостью и последующими вычислениями индексов эффективности деятельности специалистов выглядит принципиально иначе, нежели в естественнонаучной и технической сферах науки. Сложившаяся традиция публикаций результатов исследований, отсутствие конкретных (исчисляемых в цифрах и практических формах) результатов труда ученого приводят к тому, что показатели эффективности в данной научной области — явно ниже. Разумеется, члены ученого сообщества не могут не замечать и не обсуждать сложившийся дисбаланс сил, не искать выхода из данной ситуации.

В июне 2011 года в Институте Искусств Стерлинга и Фрэнсис Кларк в Уильямстауне, штат Массачусетс прошла серия семинаров, посвященных проблеме измерения качества исследовательской работы в области искусствознания. В результате дискуссий в рамках Ежегодной Ассамблеи Международной ассоциации научно-исследовательских институтов в области истории искусств RIHA, состоявшихся в Брюсселе (2010) и Праге (2011), была принята знаковая Резолюция, выдержки из которой мы считаем необходимым привести максимально полно [6].

В Резолюции отмечается, что «гуманитарные науки имеют свои собственные строгие методы оценки качества научных исследований, существенно отличающиеся от методов, используемых в точных науках (естествознание, технологии, инженерное дело и математика). Как и в любой другой дисциплине, оценка научных исследований в гуманитарных науках должна приносить полезные резуль-

---

[1] *Импакт-фактор* — показатель средней частоты цитируемости статей, опубликованных в журнале. Для серьезных международных изданий в области молекулярной и клеточной биологии (МКБ) он колеблется в пределах от 4 до 30. За исключением журналов с самым высоким ИФ, где существенную роль играют и субъективные факторы, для журналов с ИФ от 4 до 15 имеется неплохая корреляция между величиной ИФ и качеством публикуемых статей. Чем более жесткую экспертизу проходят статьи перед публикацией, тем, как правило, выше ИФ журнала. В разных научных дисциплинах величины ИФ довольно сильно отличаются, в связи с чем следует сравнивать ИФ одной и той же области науки // URL: http://strf.ru/material.aspx? CatalogId=221&d_no=43481#.VE4J5iKsVIE (дата доступа: 20.10.14).

таты и основываться на внимании к качеству, строгости и достоверности информации. Однако, в отличие от естественных наук, которые нацелены преимущественно на самые последние открытия и часто имеют встроенный механизм устаревания, гуманитарные науки имеют другие задачи и другие временные критерии. Таким образом, при оценке результативности гуманитарных исследований надо принимать во внимание то, что временные пределы их измеримого влияния, также как и пределы связанного с ними прогнозирования, более широки, и здесь необходимо, по возможности, применять критические методы, специфичные именно для гуманитарных наук.

В искусствознании и гуманитарных науках использование библиометрии для оценки результатов приобретает все большую популярность в качестве замены рецензированию. В течение более ста лет библиометрия играла важную роль в повышении качества и результативности естественных наук. В последние годы она поддерживалась национальными и международными организациями как менее затратный, по сравнению с рецензированием, способ оценки качества исследований в сфере искусствознания и гуманитарных наук. Эта тенденция была обусловлена следующими факторами:

- библиометрические индексы коммерциализировались;
- библиотечно-информационные сервисы сегодня поставлены на профессиональную основу, и библиометрия стала использоваться в определении закупочной политики;
- библиометрию стали применять для составления национальных и международных таблиц рейтингов университетов, и институты заинтересованы занять в этих рейтингах высокое место.

Системы, предлагающие оценивать специальные дисциплины посредством сравнительного анализа, кажущегося ценностно-нейтральным (выделено мной — *Е. Д.*), привлекательны для неспециалистов. В результате происходит «существенный переход от хорошо обоснованного скептицизма к некритическому принятию библиометрических цифровых показателей» [2].

1.1. Достоинства библиометрии

Использование библиометрии в оценке результатов исследований в искусствознании и гуманитарных наук не то, чтобы совсем не имеет преимуществ. Библиометрия противодействует субъективной предвзятости и фаворитизму, неизбежным в традиционном процессе рецензирования. Так как библиометрия использует более полный охват данных, она может предложить и более широкую перспективу в контексте данной дисциплины, чем ограниченные и выборочные знания отдельно взятого рецензента. С более практической точки зрения, источники, подобные Google books, могут предоставить информацию о публикациях, которые не привлекли внимания рецензентов в обычных журналах. Таким образом, библиометрия — в качестве составной части более широкого и всеохватного процесса обзора и рецензирования (который больше соответствует задачам оценки качества в гуманитарных науках) — вполне может иметь смысл в определенных учреждениях и определенных контекстах.

1.2. Неприменимость библиометрии в сфере искусствознания и гуманитарных наук

Убедительные аргументы в пользу библиометрии и подобных ей количественных измерений как единственного механизма оценки исследований могут быть приведены только в отношении тех областей естественных наук и медицины, в которых все основные результаты исследований опубликованы в признанных журналах международного уровня и на одном и том же языке. Применение данных методов к исследованиям в гуманитарных науках глубоко проблематично и имеет весьма незначительную ценность. Как заметил один высокопоставленный сотрудник Фонда «Фольксваген», «следует признать, что нам просто не хватает достоверных данных и соответствующей методологии, чтобы принимать решения о финансировании в сфере гуманитарных наук, основываясь на библиометрическом анализе» [7].

Этому есть много причин.

Библиометрические данные, как и данные о цитировании, в основном составляются на основе журнальных статей, которые являются главным средством распространения результатов новых исследований в естественнонаучной, технической и медицинской сферах. В гуманитарных науках, напротив, журнальная статья не является столь же значительным средством. Золотым стандартом здесь по-прежнему остается монография как наивысшее научное достижение, имеющее значительно большее влияние.

В 2008 году в Программе оценки научных исследований, проводимой в Великобритании, книги и главы из книг составили 1.2% от всех предоставленных материалов в области естественных наук и инженерного дела, но 47.6% от представленных материалов в области искусства и гуманитарных наук. И наоборот, журнальные статьи составили 93.8% и 95.4% от представленных данных соответственно в естественных науках и инженерном деле, но только 32.1% в искусствознании и гуманитарных науках.

По этой причине библиометрический анализ не учитывает большинство значимых публикаций в гуманитарных дисциплинах; таким образом, оценка исследований в этой сфере на основе данного метода будет в корне неверна. По результатам статистических данных программы Системы повышения стандартов исследований (Research Excellence Framework, REF) 2008 года в отчете правительства Великобритании пришли к следующему выводу: «в обществоведении, гуманитарных науках и искусствознании типичный объем [журнальных статей] настолько мал, что библиометрический анализ может дать лишь незначительные ориентиры в исследовательской деятельности, поэтому он является всего лишь одним из возможных и притом весьма неполных показателей ее результативности».

Эта системная неспособность библиометрического анализа и индексов цитирования служить основой для оценки качества исследований в искусствознании и гуманитарных науках еще более усугубляется особыми техническими проблемами. Первая из них касается баз данных:

- Ни один из списков периодических изданий не обеспечивает адекватного охвата всего, что издается в гуманитарной области.

- Существующие списки не дают полного охвата научных исследований, результаты которых были опубликованы на иных языках, кроме английского.
- Результаты исследований, доступные библиометрическому анализу, ограничены пределами академической науки и не включают в себя результаты научной работы, предназначенной для более широкого общественного использования — например, музейные публикации высокого научного уровня.

Вторая серьезная проблема — лингвистическая:

- Английский монолингвизм, на который преимущественно ориентирован библиометрический анализ, совершенно неуместен в сфере искусствознания и гуманитарных наук, где большую роль играют языковые особенности и различия. Результаты исследований обычно публикуются на языке исследователя или на языке той культуры, к которой относится исследуемая тема. Ни в том, ни в другом случае язык не является нейтральным средством передачи информации. В электронном репозитории совместного пользования Hathi Trust английские названия в разделе гуманитарных наук исследовательских библиотек составляют всего лишь 48%.

Третья группа проблем относится к социальной сфере:

- В библиометрии заключен инструмент дискриминации, так как ученые старшего возраста вероятнее всего будут иметь наивысшие показатели цитирования.
- Как правило, существует известный временной промежуток до момента, когда публикация в сфере гуманитарных наук начинает цитироваться: знания в этой области не устаревают так же быстро, как в естественных и точных науках. Иногда требуется довольно много лет, чтобы данная информация получила признание и распространение. Передовые ученые могут иногда годами ждать, пока вся отрасль в целом начнет признавать те концептуальные сдвиги, которые они привнесли.
- Исследователям, находящимся в начале своей карьеры или же связанным семейными обязательствами, может понадобиться больше времени для того, чтобы попасть на радары цитирования, что лишний раз подтверждает иные временные измерения для работ в гуманитарной сфере.

1.3. Библиометрия и история искусств

История искусств как отрасль гуманитарных наук имеет свои особенности, которые должны учитываться в любом эффективном процессе оценки:

- Библиометрия является особенно дискриминационной для истории искусств, так как в интернете появляется менее 10% всех публикаций, в основном из-за проблем с авторскими правами и разрешениями на воспроизведение.
- История искусств по природе своей является междисциплинарной и постоянно развивающейся наукой, однако новые отрасли, инновационные подходы и междисциплинарные исследования, которые не поддаются категоризации в качестве поля в базе данных, исключаются из библиометрического анализа.

- В дополнение к монографиям, журнальным статьям, сборникам, переводам, комментариям, словарям, материалам конференций, публикациям источников существуют носители научной информации, присущие исключительно истории искусств: сюда входят каталоги выставок, каталоги коллекций, аннотированные каталоги с комментариями, видео, кураторская деятельность, онлайн-выставки, и т. п., которые не регистрируются в базах данных, основанных на журнальных публикациях.

2. РЕЦЕНЗИРОВАНИЕ

Невозможность полагаться исключительно или в основном на библиометрию, как это было обосновано выше, приводит нас к поддержке рецензирования как наиболее эффективного средства оценки качества и результативности работы в истории искусств. Критический взгляд на рецензирование раскрывает его возможности и ограничения в качестве основного средства оценки. Ниже мы рассматриваем аспекты рецензирования в том виде, в котором оно существует сейчас, и предлагаем принципы и стандарты для его практического улучшения.

2.1. Негативные аспекты рецензирования

Рецензирование не является совершенной системой оценки; оно основано на человеческой деятельности и потому не может считаться безошибочным. Как было отмечено в Британском парламентском отчете 2011 года, в рецензировании есть следующие очевидные риски:

- Личный и учрежденческий фаворитизм.
- Гендерные предубеждения.
- Неосознанное предубеждение против людей с экзотическими или иностранными именами.
- Тенденция к препятствованию нововведениям и сохранению существующего положения вещей.

2.2. Позитивные аспекты рецензирования

Несмотря на указанные выше недостатки, обоснованная рецензия является наиболее эффективным, беспристрастным и этичным методом оценки качества научной работы в гуманитарных науках. В полноценном процессе рецензирования суждения о качестве работы должны быть подкреплены ссылками на конкретные свидетельства и основаны на четко определенных стандартах. Рецензент рассматривает комплексное содержание работы, опираясь на знания в данной области и с отсылками к более широкому полю для обсуждения. Именно через коллективный диалог можно наиболее точно оценить научное качество и результативность в гуманитарной сфере.

2.3. Принципы высококачественного рецензирования

Условия, на которых происходит рецензирование, должны быть ясны с самого начала и исследователю, и рецензенту, причем обе стороны должны выразить свое формальное согласие с этими условиями. Использование открытого рецензирования, одностороннего рецензирования «вслепую» (при котором имя заяви-

теля не обозначается) или двойного рецензирования «вслепую» (при котором не обозначаются имена ни заявителя, ни рецензента) должно быть внятно оговорено с самого начала.

Традиционно рецензирование следует рассматривать как работу на благо отрасли: есть надежда, что активные исследователи будут также выступать в роли активных рецензентов. «Бремя» рецензирования не следует возлагать исключительно на более опытных представителей отрасли, необходимо распределить его максимально широко.

Состав коллегии рецензентов должен непосредственно гарантировать разнообразие, соответствующее рецензируемой работе.

В области истории искусств для обеспечения необходимого разнообразия профессиональных качеств рецензентов, в него могут включаться эксперты, приглашенные из:

– широкого круга университетов и колледжей, отличающихся численностью сотрудников, местоположением и компетентностью на локальном, национальном и международном уровнях;
– музеев с различным штатом и разнообразными коллекциями;
– исследовательских организаций;
– правительственных и независимых художественных организаций;
– независимых ученых.

Эксперты должны находиться на разных стадиях их карьеры, но иметь, как правило, докторскую степень или сравнимую с ней степень отличия в искусстве и/или науке, и покрывать не только более традиционные области истории искусств, но и такие как:

- визуальная культура
- материальная культура
- гендерные исследования
- фотография и оптическое воспроизведение
- видео
- междисциплинарные исследования.

3. РЕКОМЕНДАЦИИ

- Главный принцип заключается в том, что качество работы должно превалировать над количеством. Избыточное количество посредственных научных работ не служит ничьим интересам.
- Библиометрию и числовые измерения, подходящие для количественных исследований, не следует использовать для оценки научной деятельности в гуманитарной сфере.
- Существует, однако, некоторая ограниченная область, в которой информация о цитировании может быть использована для экспертной оценки в определенных областях, таких как история искусств в технологической сфере.
- Для того чтобы гарантировать справедливые и равные для всех результаты оценки, необходимо использовать разнообразные методы, отражающие особенности оцениваемого материала в развитии.

- Стандарты качества должны быть определены и сформулированы учеными, активно работающими в данной отрасли, и донесены до соответствующей оценивающей инстанции.
- Необходимо прояснение процесса рецензирования для рецензента и для совета, заказавшего рецензию, через систему правил, обеспечивающих последовательность, прозрачность и тщательность оценки. В шаблоне рецензии должны учитываться местные условия и переменные факторы, свойственные данной отрасли науки. Дополнительное преимущество от предоставления рецензентам шаблонов рецензий будет заключаться в оптимизации и облегчении процесса рецензирования. При более оптимальном процессе пул потенциальных рецензентов будет увеличиваться.
- Коллегии рецензентов должны быть разнообразными по составу и включать специалистов как узкого, так и широкого профиля.
- Необходимо создать международный реестр рецензентов, с обозначением их специализации.
- Рецензенты должны получать отклик на написанные ими рецензии от организации-заказчика, особенно если в процессе участвуют несколько рецензентов.
- По завершении рецензирования рецензент должен отдать себе отчет в собственных предпосылках и предложить способы улучшения качества и точности оцениваемого проекта.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из сказанного выше ясно, что библиометрия, индексы цитирования и подобные им методы измерения результативности не могут служить показателями качества научной работы в гуманитарной сфере. Следовательно, совершенно необходима совместная работа всех, кто занят научной и административной работой в области истории искусств и визуальной культуры в самом широком их понимании для того, чтобы выработать и применить надежные и независимые модели оценки, которые были бы четко сформулированными, справедливыми и поддающимися адаптации. Они должны быть основаны на рецензировании, способны к адаптации и изменению применительно к индивидуальным условиям.

Постановили: RIHA поддерживает важность рецензирования в оценке качества в гуманитарных науках, отвергает опору исключительно на индексы цитирования и подобные методы измерения результативности, и утверждает рекомендации, указанные в данном документе.

Резолюция принята единогласно Ежегодной Ассамблеей RIHA в Праге, 11–12 ноября 2011 года, директорами и представителями следующих институтов, входящих в состав RIHA».[1]

---

[1] Bibliotheca Hertziana — Max-Planck- Institute für Kunstgeschichte, Rome Центр Перспективных Исследований Визуальных Искусств, Вашингтон, Округ Колумбия (Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington, D. C.)

Институт Искусств Кларка, Уильямстаун, Массачусетс (Clark Art Institute, Williamstown, MA)

Институт Искусств Курто, Лондон (Courtauld Institute of Art, London)

Таким образом, проблема оценки и ценности, являющаяся центральной в аксиологии, оказалась актуализирована на вполне конкретном практическом уровне. Очевидно, что нам — российским представителям гуманитарной сферы научного знания, в том числе занимающимся вопросами теории и практики искусства — необходимо консолидировано и аргументировано отстаивать свои права в части реализации специфического дискурса и получения необходимых преференций в условиях коммерциализации науки как общественного института.

Датская Национальная библиотека по искусству, Копенгаген (Danmarks Kunstbibliotek, Danish National Art Library, Copenhagen)

Немецкий Центр Истории Искусств, Париж Deutsches Forum für Kunstgeschichte (Centre allemand d'histoire de l'art), Paris

Исследовательский Институт Гетти, Лос-Анжелес (The Getty Research Institute, Los Angeles)

Национальный Институт Истории Искусств, Париж (Institut National d'Histoire de l'Art, Paris)

Institut Royal du Patrimoine Artistique — Koninlijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (IRPA-KIK), Bruxelles/Brussel

Институт Истории Искусств Словацкой Академии наук, Братислава (Ústav dejín umenia SAV (Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences), Bratislava)

Институт Искусств Польской Академии Наук, Варшава (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (Institute of Art of the Polish Academy of Sciences), Warsaw)

Институт Истории Искусств, Прага (Ústav dějin umění (Institute of Art History), Prague)

Институт Истории Искусств, Загреб (Institut Za Povijest Umjetnosti (Institute of Art History), Zagreb)

Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona

Институт Истории Искусств «Георги Опреску», Бухарест (Institutul de Istoria Artei «George Oprescu» («George Oprescu» Institute for Art History), Bucharest)

Международный культурный Центр, Краков (Międzynarodowe Centrum Kultury (International Cultural Centre), Krakow)

Kommission für Kunstgeschichte an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienna

Институт Макса Планка, Флоренция (Kunsthistorisches Institut in Florenz — Max-Planck-Institut, Florence)

Исследовательский Институт Истории искусств Венгерской Академии Наук, Будапешт (MTA Müvészettörténeti Kutatóintézet (Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences), Budapest)

Национальный Музей, Стокгольм (Nationalmuseum (The Nationalmuseum of Fine Arts), Stockholm)

Нидерландский Институт Истории Искусств, Гаага (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD, Netherlands Institute for Art History), Den Haag)

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK--ISEA), Zurich

Институт Истории Искусств Франца Стеле, Научно-Исследовательский Центр Словенской Академии Наук и Искусств, Любляна (Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Znanstvenoraziskovalni Center, Slovenske akademije znanosti in umetnosti (France Stele Institute of Art History, Scientific Research Center of the Slovenian Academy of Sciences and Arts), Ljubljana)

Исследовательский Институт Визуальных Искусств, Эдинбург (Visual Arts Research Institute Edinburgh (VARIE), Edinburgh)

Институт Варбурга, Лондон (The Warburg Institute, London)

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бердяев Н. А.* Об иерархии ценностей. В кн.: Бердяев Н. А.. Судьба России. М., 1990. 246 с.
2. *Вейнгард П.* Оценка результативности исследований: опасность цифр. Bibliometric Analysis in Science and Research. Jülich: Forschungszentrum Jülich: 2003. С.
3. *Георгиев Г.* Индекс Хирша надо исключить из оценки ученых // Наука и технологии РФ // URL: http://strf.ru/material.aspx? CatalogId=221&d_no=43481 (дата обращения: 21.10.14).
4. *Дробышева Е. Э.* Типология ценностей и познание современных социальных процессов в отечественной философии // Материалы международной научной конференции «Социогуманитарная ситуация в России в свете глобализационных процессов». Москва 2–4 октября 2008. М.: Изд-во МГУ, 2008. С. 125–128.
5. *Лапин Н. И.* Эволюция иерархии базовых ценностей россиян на рубеже столетий // Динамика ценностных ориентаций в современной культуре: описк оптимальности в экстремальных условиях // Сб. материалов Международных чтений по философии, теории и истории культуры. СПб.: Эйдос, 2006. С. 81–91.
6. Резолюция Международной ассоциации научно-исследовательских институтов в области истории искусств RIHA. Перевод с английского Н. Е. Федоровой под редакцией Д. В. Трубочкина.// URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-4/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/702.html (дата обращения 01.09.2014).
7. *Соммнер С.* Библиометрический анализ и частное финансирование исследований // Bibliometric Analysis in Science and Research. Jülich: Forschungszentrum Jülich: 2003.
8. *Хикс Д.* Создание библиометрической базы данных для общественных и гуманитарных наук. 2009. URL: http://works.bepress.com/diana_hicks/18. (дата обращения: 01.09.2014).

HARMONIA MUNDI

УДК 783.53

Г. Н. Домбраускене

ВОСТОЧНОЕ И ЗАПАДНОЕ В МЕЛОДИКЕ КОРЕЙСКИХ ПРОТЕСТАНТСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ XX ВЕКА: К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ УНИВЕРСАЛЬНОГО И НАЦИОНАЛЬНО-СПЕЦИФИЧЕСКОГО

В отечественном музыкознании за последние два десятилетия появился целый ряд научных работ, касающихся вопросов соотношения дихотомии и трихотомии, бинарности музыкального восприятия и музыкального мышления, диалектики «нормативного» и «ненормативного» (А. С. Соколов, М. И. Сараева), типического и индивидуального (Л. Акопян, В. Н. Холопова), канона и эвристики (В. Н. Холопова), попеременного доминирования типов сознания в эволюции развития искусства (В. О. Петров), взаимодействие музыкальных культур (А. С. Алпатова, А. Б. Каяк) и мн. др.

Все эти вопросы, в свою очередь, предполагают опору на такие типы анализа, как сравнительно-культурный и художественно-эстетический, в формировании которых внесли свой вклад классики отечественного музыкознания Б. В. Асафьев, Ю. Н. Тюлин, Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевски, Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова и др).

Исследователь процессов взаимодействия музыкальных культур А. Б. Каяк отмечает: «Информационно-семантический аспект музыкальных систем разных этнокультурных и цивилизационных сообществ отображает в музыкально-звуковой форме устойчивые, самобытные черты культур масштабных человеческих сообществ. Это позволяет любой существующей музыкальной системе регулировать воздействие извне за счет действия особых селективных механизмов» [1].

Корейская традиционная музыка имеет древние корни. Она базируется на древнекитайском натурфилософском учении о пяти стихиях (первоэлементах) мироздания, которым соответствовал пентатонический звукоряд (кор. оым; кит. уинь): кун (C), сан (D), как (E), чхи (G), у (A) [2]. Дальнейшее ее формирование происходило в период трех корейских феодальных государств — Когуре, Пэкче и Силла (с I в. до н. э. по VII в. н.э.) под влиянием музыкальной культуры Китая во взаимодействии с традициями Японии и других стран Дальнего Востока. В основе корейской музыкальной культуры лежит распространенная в Древнем Востоке космогония, основанная на учении конфуцианства. В 1493 г. была создана музыкальная энциклопедия «Акхак квебом» («Основы науки о музыке», автор

трактата — Сон Хен). В ней помещены накопленные на тот момент в Корее теоретические знания в области музыки, сведения о ее роли и функциях.

Известно, что в древней и средневековой Корее музыка сопровождала все сферы жизнедеятельности. В соответствии с иерархией общественного устройства сложилась многоуровневая система жанров, принадлежащих двум сферам — придворной и народной. В придворной среде музыка осознавалась не только как элемент эстетизации дворцового пространства; власть видела в ней средство управления страной. Пышно оформленная, ритуализированная музыка сопровождала все церемонии императорского двора.

Одним из ранних придворных жанров, возникших в корейских государствах в V в. н. э. является хянак. Такие жанры как танак, аак, чонак пришли из Китая позже — в период с VIII по XI вв. н. э.

Народная музыка также имеет богатые традиции и жанровые разновидности, соответствующие различным сторонам жизни крестьян. Среди основных выделяются:

- санджо — жанр сольной инструментальной музыки, исполняемой на народных инструментах каягыме или на флейте в сопровождении барабана чанго);
- снонак — оркестровый жанр, исполняемый крестьянами на духовых инструментах);
- скагок — песня лирического содержания, исполняемая певцом под оркестр народных инструментов;
- ссиджо — развернутые эпические поэмы, исполняемые в сопровождении флейты и барабана чанго.

В XVIII–XIX вв. получает распространение корейская народная драма — пхансори, сопровождаемая танцами и мимическими движениями. На его основе в дальнейшем развилась корейская музыкальная опера — чхангык.

Самым распространенным и популярным жанром была и остается народная песня — мине.

Одним из основных параметров, сообщающих традиционной корейской музыке специфический «восточный» колорит является лад. В подавляющем большинстве жанров это пентатоника. Известно, что пентатоника встречается в традиционной музыке разных стран мира, в том числе и в европейских. Однако специфическое взаимоотношение тонов внутри звукоряда, определенное спецификой мировоззрения и восприятия бытия, образуют то экзотическое для носителей западной культуры звучание, которое в XIX веке называли «китайской гаммой» [3].

Музыкальная система звуковысотных отношений в корейской музыке сложилась под влиянием китайской, от которой были заимствованы 12-тоновый звукоряд, обозначение тонов пентатонного звукоряда и принцип обращения каждой ступени пентатоники в основной тон.

В корейской музыке наибольшее распространение получили лады пхенчжо (G-A-C-D-E) и кеменчжо (A-C-D-E-G). В них различаются две тональности наксиджо и уджо (уччо), имеющие по звучанию сходство с европейским мажором и минором, что, безусловно, важно в понимании адаптации протестантского хорала [4].

Притом, что корейская традиционная музыка развивалась на основе заимствования культурных элементов Китая, в ней сформировались самобытные уникальные особенности, свойственные именно этой культуре. Так одной их отличительных черт является опора корейской пентатоники на неравномерную темперацию, что допускает полутона и микроинтервалы. В метрике, в отличие от других музыкальных культур стран Дальнего Востока, преобладают трехдольные размеры (4/3, 12/8 и т. п.).
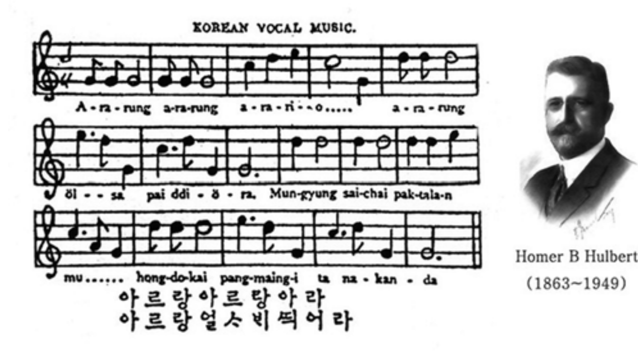
К середине XIX в. корейская культура переживает спад. В условиях ощущения кризиса духовных институтов музыкальное искусство теряет идеологические ориентиры.

В Европе, напротив, на протяжении XVIII–XIX вв. в среде протестантских деноминаций в Великобритании, США наблюдается активизация религиозного настроения; большое количество миссионеров отправляется в самые различные части света, в том числе, мощная армия евангелистов устремилась в страны Востока.

Одним из элементов культурной трансмиссии можно считать протестантский гимн, сформированный как жанр на основе немецкого протестантского хорала.

Уникальность этого музыкально-поэтического жанра проявила себя в интертекстуальной и транскультурной мобильности, которая осознается посредством анализа бинарных оппозиций, проявляющихся в диалектике канонического и эвристического начал. Несмотря на устоявшуюся жанровую конструкцию, опирающуюся на риторический канон, протестантский хорал открыт для обновления и модернизации музыкальных средств. Сохраняя внешнюю конструкцию песенной формы, он может менять стилистику музыкального языка в зависимости от авторского замысла, влияния современных светских стилей или использования этнического материала того или иного народа, на который обращена его трансмиссия.

Устойчивая актуальность метафизических ценностей протестантского хорала прошла проверку временем. На момент появления в Корее его история уже насчитывала четыреста лет. За это время в нем выкристаллизовались характерные жанровые черты, что привело к его универсализации — простая песенная форма, в духе народной; мелодичная, эмоционально окрашенная незамысловатая мелодия, позволяющая выразить духовно-назидательный текст, часто опирающийся



Пример 1.
Народная корейская песня «Ариран» в записи американского миссионера Гомера Б. Халберта (Hommer B. Hulbert, 1863–1949) [5]

на конкретное место Священного Писания. Снятое еще в период Реформации табу на взаимодействие со светскими музыкальными стилями и активное заимствование из популярных в той или иной социальной группе источников мелодического материала определило его способность адаптироваться к новым культурно-историческим условиям. За счет его компактности, простоты музыкального изложения, в большинстве случаев в форме квадратного периода с повторами музыкальных фраз или целых предложений, силлабического стихосложения. В результате — легкость восприятия гимна, быстрое запоминание приятной в художественном смысле мелодии, эмоционально отражающей духовные переживания, — все это очень важные качества, обеспечивающие жизнеспособность песнопения.

Можно предположить, что успеху трансмиссии способствовала вся система протестантского музыкального богослужения, для которой характерна простота организации как церковного пространства, так и общения между членами общины и общение с Богом.

В протестантизме отсутствует единая каноническая музыкально-поэтическая структура, на которую опирается все богослужение, как, например, месса у католиков или литургия у православных. В каждой протестантской деноминации есть свои традиции, выражающиеся в последовательности основных элементов богослужения — пение, проповедь, свидетельства, пожертвования, евхаристия. Эти элементы в зависимости от обстановки или ситуации могут меняться местами; в некоторых общинах пению может отводиться больше времени, чем остальным частям, где-то, наоборот, основной частью служения является проповедь, а духовные песни лишь дополняют ее.

Все это говорит о том, что у протестантов музыкальное служение не вылилось в законченную ритуализированную форму, с кодифицированной системой действий, а находится в состоянии динамичного развития, периодически обновляясь в соответствии с быстро изменяющейся культурной средой. Форма протестантского музыкального служения регламентированная, но свободно трансформирующаяся при необходимости. Основной элемент музыкального оформления богослужения — духовный гимн.

По сути, обладая качествами эталона, протестантские песнопения послужили образцом для гимнотворчества в среде других этнических групп, где после начального периода знакомства и освоения западных песнопений, «по образу и подобию» создаются свои гимны в национальном духе. Прежде всего, этот процесс можно считать органичным продолжением развертывания мировой протестантской музыкальной культуры, поскольку он базируется на принесенной и пропагандируемой концепции «дешевой», а значит универсальной церкви. С другой стороны, его можно рассматривать как национальный сегмент, адаптирующий религиозные ценности к местной культурной среде, достигая тем самым эффекта «единообразия в многообразии».

Как отмечает А. Б. Каяк, «лидерскую роль в развитии цивилизационного музыкального пространства может выполнять лишь та музыкальная культура, которая продолжает сохранять высокий потенциал музыкального фольклора и авторской

классики, составляющей ее основу» [6]. В этом проявляет себя одно из важных мировоззренческих установок протестантизма — признание уникальности каждого этноса и его права на национальное самосознание и самовыражение в вопросах духовной жизни. «Он [Бог] принимает всякого, кто чтит Его и делает добрые дела, из какого бы народа он ни был» [7, с. 1216]. «Все народы придут и поклонятся пред Тобою» [8, с. 1494]). Исследование условий и принципов распространения протестантизма в Корее, описанное в предыдущих параграфах главы, может служить подтверждающим эти мысли аргументом.

Опора на когерентные законы онтологии, поиск культурных универсалий, позволяет западным миссионерам достичь плодотворного культурного взаимодействия, при котором культура-реципиент обретает новые средства для национального развития. Самое важное в этом процессе, как отмечалось ранее, — стимулирование национального самосознания. Распространение евангельских истин ведется не за счет подавления этнической природы, но, наоборот, за счет активизации национального самосознания, воспитания чувства самоуважения и развития практики религиозного творчества, которое востребует уникальный, самобытный потенциал местной культуры.

Подобный принцип был применен в Корее, что сказалось на развитии и бурном росте национальной культуры, аккумулировавшей западные ценности и поднявшие свои национальные достижения до мирового уровня, то, что можно сегодня наблюдать в Республике Корея.

* * *

В 60-е гг. XX в., в русле глобальных интеграционных процессов постоянно модернизирующейся медиа-культуры, Южная Корея интегрировалась в мировое культурное пространство, активно осваивая стили, техники и жанры современной музыки. Параллельно возрастало внимание к традиционной культуре, и, в частности, к национальному фольклору, как к одному из богатых ресурсов, питающих корейское музыкальное искусство.
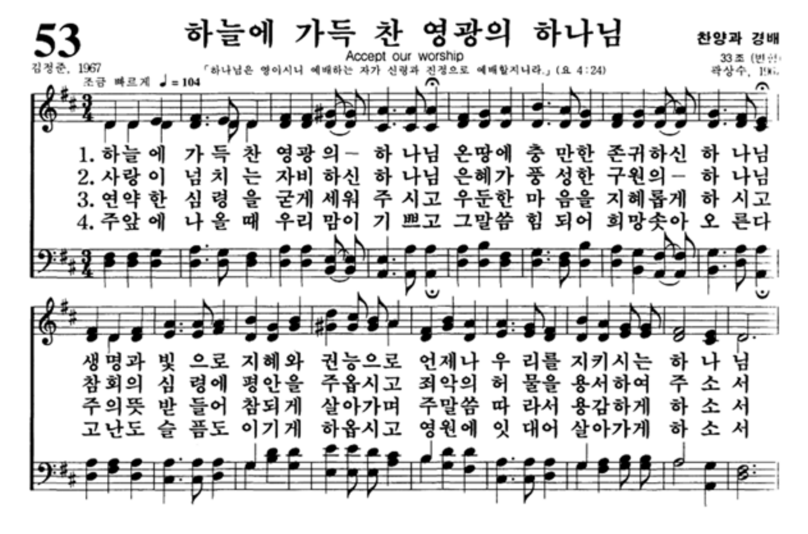
Современная Южная Корея — страна, демонстрирующая на всех уровнях результаты культурной экспансии Запада, в том числе и в сфере музыкального творчества. В стране наблюдается активное освоение европейского классического музыкального наследия, свидетельствующее о неослабевающем интересе, что было бы невозможно без определенного уровня слухового опыта и достаточной степени понимания. «Музыку слушают многие, а слышат немногие» (Б. Асафьев).

Для современных корейцев широкое всестороннее образование — важное качество успешной личности. Родители стремятся отдавать детей на занятия спортом, искусством, обучают иностранным языкам. Важное место в системе культурных ценностей корейцев занимает западная музыкальная классика. На сегодняшний день корейские музыканты уже не просто осваивают европейскую музыку, но и активно исполняют ее, гастролируя в разные регионы мира с классическими программами.

Изучение процесса взаимодействия музыкальных культур осуществляется на основе самостоятельных опытов корейских композиторов-протестантов XX–XXI вв., чьи песнопения получили распространение в Южной Корее и за ее пределами.

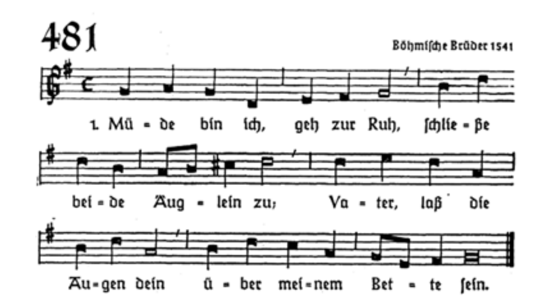
Наблюдение показывает, что в выборе музыкальных средств, при создании духовных песен, корейские композиторы придерживаются традиционных для европейской практики конструктивных и концептуальных принципов гимнографии. Сохраняется простая куплетная форма. Текст основывается на фрагменте Священного Писания. Музыкальный строй подчинен равномерной темперации, ладовая основа — мажор или гармонический минор.

В большинстве случаев наблюдается калькирование западных образцов, как, например, гимн «하늘에 가득 찬 광의 하나님» («Бог полон света в небе» Квок Сан Суа, 1967) [9, № 53], выдержанный в стилистике ранних хоралов богемских братьев XV–XVI вв. с характерной повышенной (лидийской) IV ступенью лада.



Пример 2. Гимн «하늘에 가득 찬 광의 하나님» («Бог полон света в небе»), Квок Сан Су, 1967 [9, № 53]
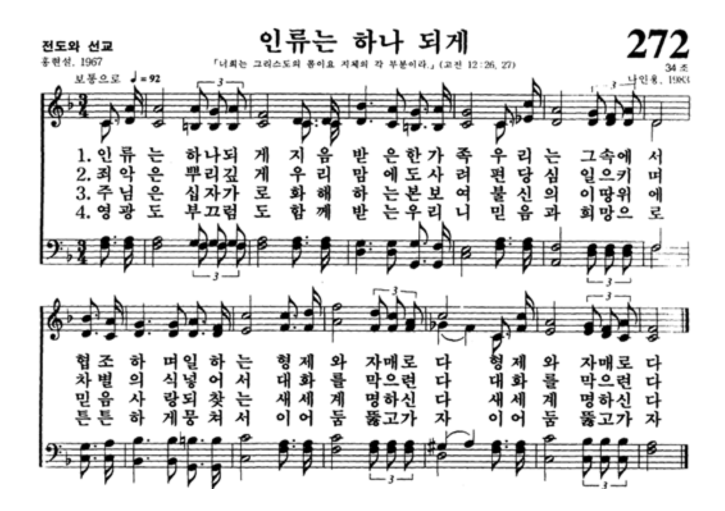
Сравним со старинным хоралом XVI в.:



Пример 3. Гимн «Müde bin ich, geh zur Ruh», Богемские братья, 1541 [10, с. 582]

В титуле гимна указано место из Библии — Евангелие Иоанна 4: 24 («Бог — это Дух, и Ему надлежит поклоняться, как наставляет Дух Истины») [11, с. 1170], что демонстрирует сохранение старинной европейской традиции опираться на Священный текст, что в свою очередь, соответствует признанному определению гимнов как «омузыкаленных проповедей» (О. Розеншток-Хюсси). Подобного типа корейские гимны — довольно распространенное явление.

Не редко среди корейских песнопений встречаются такие, которые свидетельствуют об освоении европейской музыкальной классики. Например, есть гимны, в мелодиях которых явно ощущается влияние западной оперы; это проявляется в стилистике мелодии, включающей такие музыкальные элементы, как триольный ритм, скачки на сексту, септиму, октаву, мелизматические обороты и пр. (например, гимн «인류는 하나 되게 지음받은한가족» («Человечество стало одной большой семьей» На Ин Енга, 1983, основанный на тексте из 1 Коринфянам 12:26, 27 «И если страдает один орган, плохо и всем остальным. Если в почете один орган, радуются и все остальные. Вы все вместе — Тело Христа») [12, № 272].
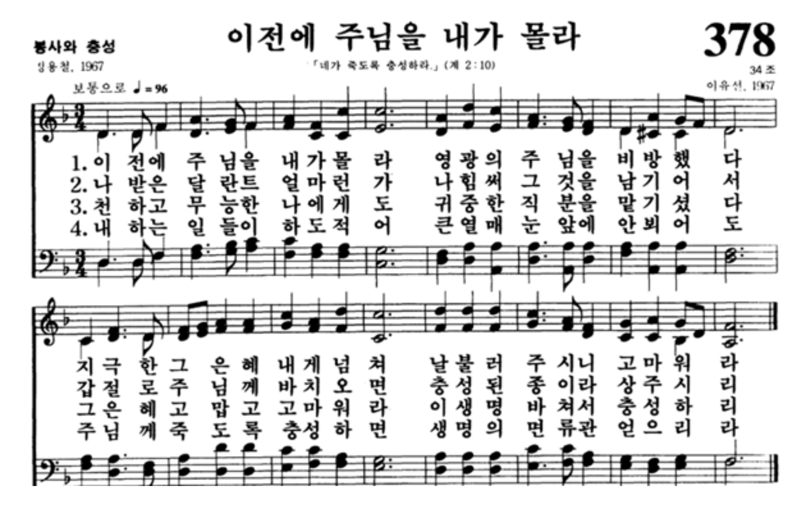


Пример 4. Гимн «인류는 하나 되게 지음받은한가족» («Человечество стало одной большой семьей»), На Ин Енг 1983.

Конечно, есть много корейских гимнах этнического типа, где национальное эксплицируется с помощью таких компонентов музыкального языка, как ладоинтонационные и ритмические элементы фольклора. Уникальная самобытность корейской мелодики проявляет себя в ряде особенностей музыкального языка, которые осознаются как национально-специфические. Ладовая основа — пентатоника, как ангемитонная, заимствованная из Китая, так и гемитонная, опирающаяся на неравномерную темперацию и допускающая полутона и микроинтервалы, что характерно именно для Кореи. В метрике преобладают трехдольные размеры (4/3, 12/8 и т. п.). К национальным особенностям также можно отнести

свойственную корейским напевам осцилляцию — эффект «раскачивания», прямое-возвратное движение мелодических оборотов или целых фраз, что можно истолковывать как выразительная особенность восточного менталитета, сформированного в органичной связи с природой и отражающего архаические представления о движении ветра, дыхании, сердцебиении и пр. в разнообразных формах фольклора.

Например, гимн И Ю Сона «이전에 주님을 내가 몰라» («Я не знаю, что Господь, прежде чем»):



Пример 5. Гимн «이전에 주님을 내가 몰라» И Ю Сон, 1967 [13]

* * *

Рассмотренные примеры, раскрывающие процесс взаимодействия музыкальных культур Запада и Востока показывают, что форма и язык протестантского хорала в силу широкого распространения за несколько веков своего существования обрели черты универсальности, эталона. В русле исследования культурно-исторических процессов, приведших к вестернизации некоторых стран Востока, приходится признавать, что западная модель превалирует над национальными. Возникающие этнические модели развиваются в русле современных цивилизационных процессов, участвуют в формировании поликультурного полилога, но как частное явление не имеют пока повсеместного распространения.

Таким образом, протестантский хорал демонстрирует феноменальный пример неисчерпаемого культуротворческого потенциала старинного жанра, рожденного в эпоху Возрождения в условиях немецкой Реформации и сохраняющего актуальность и востребованность в мировом музыкальном искусстве на протяжении пяти веков вплоть до настоящего времени. При внешней компактности и лаконичности тексто-музыкальной формы, он обрел свойства культурного хронотопа, вмещающего в себя глубокий опыт религиозного мировоззрения, сформированного на основе вечных христианских и гуманистических ценностей.

Его интертекстуальная и транскультурная мобильность осознается посредством анализа бинарных оппозиций, проявляющихся в диалектике канонического и эвристического начал. Несмотря на устоявшуюся жанровую конструкцию, опирающуюся на риторический канон, протестантский хорал открыт для обновления и модернизации музыкальных средств. Сохраняя форму песни, он может менять стилистику музыкального языка в зависимости от авторского замысла, влияния современных светских стилей или использования этнического материала того или иного народа, на который обращена его трансмиссия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Каяк А. Б.* Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты / Автореф. ... док. искусств. М., 2011. 53 с.
2. *Концевич Л.* Корееведение. Избранные работы. Издательство: Муравей-Гайд, 2001. 640 с.
3. *И Нам Сун.* Ладовая организация корейского песенного фольклора: ангемитоника: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: Новосибирск, 2004. 363 с.
4. *Концевич Л.* Корееведение. Избранные работы. Издательство: Муравей-Гайд, 2001. 640 с.
5. Ариран — песня грусти и радости в современном мире. [Электронный ресурс]. URL: http://russian.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=104364 (дата обращения: 12.11.2013).
6. *Каяк А. Б.* Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты / Автореф. ... док. искусств. М., 2011. 53 с.
7. Библия. Современный русский перевод. М: Российское библейское общество, 2011. 1408 с.
8. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические / Текст Синодального перевода 1876 г. М.: Российское библейское общество, 2000. 1533 с.
9. Собрание гимнов (нотное приложение) № 53. / The Holy Bible with Reference Hankul and Revised. Korean Bible Society, 2001. 423 p.
10. Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Nidersachsens. Mit Lektionar. Hannover, 1958. 814 s.
11. Библия. Современный русский перевод. М: Российское библейское общество, 2011. 1408 с.
12. Собрание гимнов (нотное приложение) № 272. / The Holy Bible 3with Reference Hankul and Revised. Korean Bible Society, 2001. 423 p.
13. Собрание гимнов (нотное приложение) № 378. / The Holy Bible with Reference Hankul and Revised. Korean Bible Society, 2001. 423 p.

УДК 130.2

В. Н. Дробышев

СОБЫТИЕ МИФА

Обычное представление толкует миф как фантастическую форму отражения реальности, независимо от того, разделяется она на здешнюю и трансцендентную или нет. Следующие этому представлению теории мифа стремятся понять смысл этого фантазирования, поскольку оно слишком явно конкурирует с научным постижением и претендует на недоступное ему понимание мира и человеческого существования. Миф, таким образом, берется всерьез настолько, что ближайшее в нем — мифическая ложь, — как правило, ускользает от внимания. Однако без этой лжи речь уже идет не столько о самом мифе, который существовал не всегда именно как миф, сколько о том, какую роль он играет в механизме культуры и, в частности, в сфере познания. Отрицать эту многообразную роль было бы безрассудно, поэтому мы никоим образом не намерены подвергать критике упомянутые теории, но интересовать нас будет событие мифа, о каковом событии можно говорить лишь в связи с распознанием мифической лжи.

Общим фоном для такой постановки вопроса является необъясняемость любой идеи, которая претендует на раскрытие существа мифа. Такие идеи хотя и становятся объясняющими, т. е. собирающими мифическую предметность в некую полноту, но сами не могут получить обоснования в каком-то абсолютном рациональном синтезе и потому не вправе претендовать на окончательное выражение сущности мифа. В этом отношении миф ничем не отличается от иных предметов науки, однако занимает то особое место, благодаря которому он, взятый в своем пределе как вера в Бога и неверие в Него, является прямым выражением антиномичности разума, обеспечивающей, как показал И. Кант, место вере. Если достоверность полагается разумом абсолютно, то вера бездействует, а слово миф обозначает лишь недостаточность знания. Но такое полагание можно было бы допустить лишь в четко ограниченных сферах предметного бытия, где разум способен выносить суждения без обоснования их синтезом более высокого порядка[1].

---

[1] Впрочем, предметные области, в которых разум достиг каких-то аподиктических знаний, целиком заключены в трансцендентальной сфере и при этом не образуют законченного целого. Тому, кто уверен в обратном, следует по совету Канта воспользоваться приемом пари и решить, сколько из своего состояния он готов поставить на свою уверенность, предположив, что его оппонентом является всеведущий Бог. С другой стороны, теперь очень часто разоблачают мифы. Это превратилось в нескончаемую игру с идеологией. Свет, пролитый на нечто ранее не осознаваемое в социальном механизме или теоретической системе, автоматически рождает идеологический миф. При этом разоблачение само рискует быть разоблаченным в своих мифических основаниях. Если предположить, что эта игра когда-нибудь станет определяющей в механизме культуры, то мы получим предреченную постмодерном культуру симулякров, агрессивность которых, возможно, заставит многих пожалеть о конце эпохи господства идеологий.

Миф во всей своей полноте не является результатом действия какой-то одной определенной способности, будь то рассудок, разум или воображение. Событие, благодаря которому происходит открытие мифической недействительности, невозможно помыслить без действия веры, также ускользающей от растворения в какой-либо из упомянутых способностей. Мифическая предметность — это то, в действительность чего не верят и поэтому толкуют как символическую, следуя расхожему пониманию символа. Последнее определяется полаганием того, что по своему составу, виду, смыслу и т. п. символ сходен с той реальностью, которую замещает в виду ее недоступности для восприятия, мышления и воображения. Эта трансцендентная реальность оказывается, таким образом, погруженной какой-то своей стороной в имманентность воспринимаемого мира и потому уже не является безусловно другой ему. Символ как бы действует в обход мышления, учреждая некую глубинную связь, которая мышлению не подвластна, но которой можно следовать в практическом отношении, поскольку она принимается за достоверность, не требующую рациональных удостоверений. С другой стороны, помимо усталости от мысли, удерживающей абсолютную другость трансцендентного, расхожий символизм «символизирует» ни что иное как усталость от веры, поскольку он призывает отдаться символически даруемой несомненности, тогда как вера, которая не обманывает себя символами, меньше всего стремится к тому, чтобы умереть еще до того, как предмет ее чаяний станет абсолютной, ничем не опосредуемой и не замещаемой знаками действительностью. Христианин, например, является верующим до тех пор, пока он видит тщетность доказательств бытия Бога (смысловых символов трансцендентного) и не соблазняется тем, чтобы разглядеть в своих святынях неопровержимые свидетельства о воплощении Христа и Воскресении (символ здесь является прямым соблазном, поскольку смерть Бога абсурдна по определению, т. е. исключает саму возможность доказательств). В этой связи символом для веры является то, что раскрывает недоказуемость, немыслимость, невообразимость, т. е. все то, в виду чего она только и является верой.

Веру со стороны ее habitus И. Кант называл постоянно пребывающим основоположением души [4; с. 315]. В качестве actus, согласно кантовской логике, она является абсолютно простым полаганием, т. е. полаганием бытия, которое И. Кант, как известно, исключал из предикации и на этом основании отрицал онтологическое доказательство. Задумываясь о событии мифа, мы намерены «практически» применить это положение великого философа, который о мифе почти ничего специально не говорил, и посмотреть, не дает ли событие мифа нечто существенное для понимания этого положения.

Вера, отличаемая от надежды и от гипотезы, есть принятие недоказанной или недоказуемой истинности суждения. Причем этот ее ноэтический состав имеет коррелятом не всякое суждение, а только такое, в котором полагается реальная действительность истинного. Поскольку миф мы берем не во всем его многообразии, а лишь в его пределе как утверждение недействительного, это самое общее понимание веры необходимо сузить, исключив из него веру в то, что, оставаясь недоказанным, принципиально доказуемо, т. е. веру прагматическую, как называет ее

И. Кант. Бог, вечная душа, Единое, Хаос, Различие — это объекты, в отношении которых доказательства невозможны, но возможен показ того, как через их посредство мир может быть объяснен не только в своем многообразии, но и в самом факте своего существования. Вера заключается в недоказуемом принятии этого показа за истинное положение дел.

С этой точки зрения вера кажется модусом разумной способности, благодаря которому последняя гармонирует с пониманием и воображением, или даже итогом специфического отношения ее к этим способностям. Но это не так, поскольку вера не определяется разумным обоснованием и, с другой стороны, разум, освобождающий ей место, сам отличает ее от себя. Вера явно выделяется в качестве самостоятельной способности, хотя и не имеющей предмета, который бы не был заимствован ею у других способностей, но обладающей собственным, не сводимым к иным, душевным действием. Основу этого действия составляет пассивный синтез, пониманию которого в точности соответствуют приведенные слова И. Канта о постоянно пребывающем основоположении. Свой смысл пассивный синтез получает не от себя самого, как это можно утверждать относительно инстинкта, а от синтеза активного, примером которого служит вера, основанная на чистом практическом разуме. Отметим мимоходом, что при всем богатстве критики этой кантовской веры, какого-то альтернативного механизма активного синтеза в ее результате не появилось. Но нас будут интересовать не возможные ходы в направлении такого синтеза, а сам факт этого «вторичного обоснования», без которого способность веры остается непонятной. Вера пассивна, поскольку она активна — в этом кажущемся парадоксальным положении кроется, по нашему мнению, сущность того, что являет собой событие мифа.

Можно не сомневаться, что миф родился до Ксенофана, но у него это рождение стало очевидным фактом культуры. В горизонте этой исторической дали сущность события мифа кажется состоящей в том, что вследствие накопленного опыта постижения мира и души, а также согласного с этим опытом действия разума, боги оказались недействительным сущим и в них перестали верить. Однако в этом случае вера понималась бы лишь как пассивный синтез, обосновывающий действие разума (придающий этому действию практический смысл), который корректирует содержание морального закона и притязания воображения в сфере познания. То есть вера оказалась бы несамостоятельной, и оставалось бы лишь гадать о том, что это слово вообще может означать в череде сменяющих друг друга убеждений.

Кант своим учением об антиномиях чистого разума провел черту, разделяющую веру и убеждение. Последнее принадлежит разуму и состоит в его согласии с собой. Никакой роли в этом согласии вера не играет и возникает как раз там, где оно невозможно. Заключив в скобки ноуменальный мир, И. Кант перенес гармонию из этого мира в субъекта. Практическое действие разума, которому уже открылся его спекулятивный провал, было бы невозможным без этой гармонии. Обоснование места веры из этого провала намечает ее определяющую роль в деле гармонизации способностей субъекта.

Гармония, возникающая из действия веры, не прекращает само это действие, как это должно было бы произойти, в ожидании нового события мифа. Поскольку

разум никогда не достигает абсолютного убеждения, которое означало бы смерть веры, гармония может существовать лишь благодаря ее активному действию. Но активный синтез веры всегда совершается в условиях выбора между тезисом и антитезисом. Сам факт этого выбора исключает гармонию способностей, как некое идеальное их тождество, благодаря которому субъект получал бы достоверный доступ к интеллегибельному миру, а вера превратилась бы в атавизм. Поэтому гармония, как это справедливо обнаружил Ж. Делез [1], оказывается преходящим моментом фундаментального разлада способностей. Но именно вера, а не полагаемое им воображение, удерживает гармонию этого разлада. И, далее, не пассивный синтез веры или «религиозность А», как называл ее С. Кьеркегор, а парадоксальная «диалектика неуверенности» [5; с. 70] обеспечивает «разлаженное согласие» всех способностей.

И. Кант пошел по пути активного синтеза веры на стороне тезиса, исходя из очевидности того, что его максима не является простой. Но если принять во внимание его неуверенность в том, что на стороне антитезиса невозможен практический интерес [3; с. 367], и продолжить его мысль о том, что совершенное отрицание бытия не содержит в себе никакого противоречия [2; с. 400][1], то вера в небытие вполне может получить догматическое наполнение. Это значит, что вере никогда не придется «отдыхать» и что она обречена рождать мифы как неизбежную плату за моменты гармонии, в которых душа ищет себе успокоения. Это также означает, что подлинное мышление вовсе не ризомно и даже не архитектонично, а экзистенциально. Оно существует не потому, что может синтезировать то и это, но потому, что постоянно пребывает в становлении к истине, равно являясь негативным и позитивным, комичным и пафосным [5; с. 96], всегда повторяя, чтобы не повторять [5; с. 107], и разрывая бытие и мышление, субъекта и объекта [5; с. 141]. Своим существованием, поднявшимся над оперированием предметностями мира и страстями, оно обязано вере, которая обещает ему только лишь «противоречие между бесконечной страстью внутреннего и объективной неопределенностью» [5; с. 222].

Независимо от того, находит ли себя человек временящим к вечности или же уповающим на совершенное небытие, бесследно прекращающее бесконечность мировых рядов, он утверждается как «вечное решение во времени» [5; с. 243]. Понимание абсурдности этого утверждения становится возможным вместе с событием мифа, порождаемого активным синтезом веры. В то же время,

---

[1] Господствующее в философии представление о небытии, заложенное Парменидом, предполагает его отсутствие. «Не» всегда означает отрицание внутри бытия, пусть даже из этого отрицания выводится некая область небытия, конкурирующая с бытием, т. е. оказывающаяся в конечном итоге им же самим. Знаменитое опровержение онтологического доказательства, которое лишь кажется противоречащим этой ранней работе И. Канта, необходимо предполагает «существование» небытия, никак не выводимого из отрицательности внутри бытия. «Единственно возможное основание...» доказывает бытие Бога с условием о том, что само бытие необходимо, тогда как рассуждение о ста талерах показывает, что бытие не может быть обосновано с необходимостью. Вопрос о том, почему И. Кант не увидел способа догматического обоснования антитезиса (возможность которого, как мы упомянули, он не отринул), достоин отдельного исследования.

это глобальное событие чревато утверждением мифа в качестве господствующего механизма культуры, который обещан постмодерном. Симулякры — «материя» мифа. Но если это господство наступит, то «мертвая вода» мифа очистит веру, если она сможет сохраниться, от постоянно примешиваемого к ней доверия [6], уверенности и связываемых с ней социальных ожиданий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Делез Ж.* Критическая философия Канта: учение о способностях. // Делез Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М.: ПЕР СЭ, 2001. 480с.
2. *Кант И.* Единственно возможное основание для доказательства бытия Бога. // И. Кант. Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М.: Чоро, 1994. 544с.
3. *Кант И.* Критика чистого разума. Кант И. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3., М.: Изд-во Чоро. 1994. 741с.
4. *Кант И.* Критика способности суждения. И. Кант. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5., М.: Изд-во Чоро. 1994. 414с.
5. *Кьеркегор С.* Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». СПб.: Изд-во СПБГУ, 2005. 680с.
6. *Марсель Г.* Опыт конкретной философии. М.: Республика, 2004. 224с.

УДК 793.32

О. А. Печурина

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ РЕМЕСЕЛ В НАРОДНОМ ТАНЦЕ. ТКАЧЕСТВО И ПЛЕТЕНИЕ

14 мая 2013 г. в Санкт-Петербургском Университете технологии и дизайна была успешно произведена реконструкция архаической технологии ткачества (фото 1), описанная Б. Н. Гвоздевым — этнографом, краеведом, заведующим историческим отделением пензенского естественно-исторического музея. Некогда Гвоздев привез на сельскохозяйственную выставку в Москве образцы поясов, вытканных при помощи весьма необычной технологии: без каких-либо приспособлений, в прямом смысле — на руках. Этот способ тканья этнограф наблюдал в Пензенской губернии во время одной из своих экспедиций и назвал его «живой стан». Он рассказал о нем коллеге, знаменитому историку ткачества Н. И. Лебедевой, но, к сожалению, не оставил письменного свидетельства о своей находке. Рассказ был не вполне точен с технологической точки зрения, и, посетив впоследствии с этнографической экспедицией Пензенскую область, Лебедева уже не обнаружила там людей, которые помнили бы эту технологию. Таким образом,


1

1 — О. А. Печурина и И. П. Блинов со студентами СПГУТД. Репетиция реконструкции «живого стана»

сегодня об уникальном утраченном способе тканья нам известно из знаменитой работы Н. И. Лебедевой «Прядение и ткачество восточных славян», опубликованной в «Восточнославянском этнографическом сборнике» в 1956 г. — более чем через тридцать лет после разговора автора с Б. Н. Гвоздевым.

Н. И. Лебедева считала, что «живой стан» представляет большой исторический интерес, так как, возможно, здесь мы имеем дело со случайно сохранившимся реликтом древней техники, существовавшей до изобретения ткацких станков. Именно поэтому название технологии «живой стан», предполагавшее подражание горизонтальному ткацкому стану, представлялось ей неудачным [1, с. 509].

Реликтовый процесс тканья, по описанию Н. И Лебедевой, происходил следующим образом. «Пять женщин становились рядом, пять других — против них; одиннадцатая женщина сновала основу через пальцы от одной группы женщин к другой. Она командовала одной группе женщин, когда основа была готова, поднять руки кверху и пропускала уток; после этого, по ее команде другая группа женщин поднимала руки, а первая опускала, и руководительница вновь пропускала уток. В результате тканья получалось полотняное переплетение. В основе было 100 нитей. И пояс получался довольно широким. При большем количестве женщин, участвующих в этой работе, можно было достичь большей ширины ткани. В этом способе тканья налицо основа, уток и механическое чередование зева при помощи пальцев» [1, с. 509].

Попытки реконструкции данной технологии были предприняты и описаны в статьях Н. Н. Цветковой [2], В. Н. Жигулевой и Л. Н. Ивановой [3, с. 26], некоторые предположения по этому поводу высказывал знаменитый отечественный этнограф Д. К. Зеленин [4, с. 191]. Упомянутые попытки или не были удачными (т. к. не смогли создать изделия устойчивой формы), или значительно отклонялись от изначального описания Б. Н. Гвоздева и Н. И. Лебедевой.

Авторы реконструкции «живого стана», состоявшейся в мае 2014 г., И. П. Блинов и О. А. Печурина, расположили студентов в соответствии с описанием Н. И. Лебедевой, т. е. пять человек с одной стороны, — пять человек, напротив, с другой (фото 2). Снование происходило через пальцы участниц, поэтому каждая участница на обеих руках натягивала по 20 нитей основы (за исключением крайних, у которых на пальцах было по 19 нитей). Было предложено использовать два утка, связанных единой уточной нитью, которые должны были работать в двух противоположных направлениях тканья, т. е. вправо и влево от оси изделия. Эти утки были в руках студентки, которая выполняла функции руководительницы или старшей одиннадцатой женщины (фото 3). От сноровки в работе этой одиннадцатой участницы и натяжения нитей на руках других зависело качество будущего изделия. После фиксации ширины изделия при помощи вспомогательной короткой нитки, играющей роль оси изделия, получалось два зева, образуемого поднятием левых или правых рук с натянутыми нитями на них. Студентка, выполняющая роль старшей, командовала поднять, например, левые руки вверх и пропускала правый и левый утки в образовавшиеся два зева с правой и левой стороны (фото 4). В первый зев уточная нить вводилась слева направо, а во второй — справа налево и придвигалась вплотную к первой. Таким образом получался



2



3

2, *3* — Эпизоды процесса реконструкции технологии «живой стан». 14 мая 2013 г.

один раппорт полотняного переплетения. Затем руководительница процесса командовала поднять правые руки и пропускала утки в образовавшийся зев в обратную сторону. Затем поднимаемые руки снова менялись. В результате получалось изделие полотняного переплетения (фото 5).

Представляется возможным выдвинуть гипотезу о влиянии технологии «живой стан» на другие виды социо-культурной деятельности, например, на танцы, ритуалы, игры. Если сравнивать описанную технологию «живой стан», некоторые народные танцы, бытующие в европейских странах (например, танец ткачей «Webertanz») и некоторые детские игры (например, детская игра «Челнок»), сразу бросаются в глаза сходные черты организации культурного пространства, создаваемого в процессе действия. Участники стоят в двух рядах напротив друг друга, процесс предполагает периодическое поднимание и опускание рук, между рядами проходят два человека, которым в реальном технологическом процессе соответствуют два челнока, «работающие» в руках женщины, руководящей процессом



4

5

4, *5* — Эпизоды процесса реконструкции технологии «живой стан». 14 мая 2013 г.

тканья. Некоторые танцы воспроизводят сам процесс ткачества. Эти танцы чрезвычайно распространены в Западной Европе. Так, «Webertanz» [6] распространен в Германии, Австрии, Франции и т. д., и некоторые его фрагменты аналогичны фрагментам технологии «живой стан», из чего можно сделать предположение, что эта технология могла быть известна и использовалась в древности далеко за пределами Русской равнины. Танец ткачей также сходен с латышским танцем «Гатвес-дэя» (аллея): юноши и девушки выстраиваются в две линии, а между ними проходят, как бы прогуливаясь по аллее, поочередно отдельные исполнители той и другой линии парами [7, с. 390].

В Курской области танки[1] водили в весеннее и летнее время, особенно часто с марта по июнь. Несомненно, эти хороводы (танки и карагоды[2]) — были связаны

---

[1] Танки — это хороводы преимущественно плясового характера с развитыми хореографическими построениями и множеством фигур. Но есть танки с элементами сценического действия — игрового начала [8, с.82].

[2] Карагоды в Курской области — род пляски, в основе которой лежит индивидуальное мастерство пляшущих, самостоятельность действий, почти полная независимость плясуна,

6



6 — Русская народная игра «Ворота»

с весенней растительностью, с идеей изобилия, воскрешением растительности и плодородностью. Д. К. Зеленин описывает хоровод (укр. коло; рус. корогод, каравод, караван, городок, круг, гулянье, танки, лумки; белорус. карагод) как соединение разного рода танцев с мимическим искусством, драмой, стихами и музыкой. Основная фигура хоровода — круг, движение по кругу, что связано с названием [4, с. 368]. Во многих деревнях танки были делом всей деревни и на них собирались почти все селяне, особенно молодежь обоего пола. Но в других селениях в танках участвовали только женщины и девушки. Музыкальный фольклорист А. В. Руднева приводит воспоминания З. Г. Арбузовой из села Селино Дмитриевского района в 1948 году: «Мужчины в танках не принимали участия. Участие девушек и женщин было обязательным < ... > Мать не имела права не отпустить дочь, а муж — жену на традиционный танок» [8, с. 87]. А. В. Руднева считала, что «танки-веснянки в дни великого поста (в марте — апреле) являются наиболее древними. Они прочно держались в быту народа вопреки запрещениям церковных властей. В „постовых“ танках исполнялось считанное количество песен...» [8, с. 83]. Описаны и некоторые танки. Девушки в параллельных рядах берутся за руки, располагаясь друг против друга. Танководницы — крайние в каждом ряду, держат в руках «паясы» — длинные мужские пояса с махрами на концах, образуя ворота, в которые проходят следующие за ними девушки по принципу выворачивания рукава, так, что последние становятся первыми. Если в таком танке участвуют мужчины, то они находятся внутри «рукава» между женщинами и девушками. Этот вид танка называется «ворота» или «поясок» [8, с. 100–101]. Детская игра «Ворота», упоминаемая Е. А. Покровским, воспроизводит именно такой танок, описанный А. В. Рудневой (рис. 6).

плясуньи или пары солистов от других пляшущих. Существенное различие между танками и карагодами отражается и в музыке. Танки исполняются только под песни самих участников, а карагоды — часто под игру музыкантов [8, с.82].

Один из самых значительных советских исследователей истории танца С. С. Лисициан придерживалась идеи ритуального происхождения большинства армянских танцев. Она считала, что многие детские пляски до того, как они перешли в детский репертуар, являлись трудовой обрядовой пляской или обрядовой пляской-пантомимой [9, с. 204]. В пример можно привести детскую игру «Челнок», описанную Е. А. Покровским в Симбирской губернии. Собирается несколько пар, и становятся одна после другой. Затем все поднимают руки кверху так, чтобы свободно можно было между ними пройти; — последняя пара бежит срединой между всех пар и кричит: «челнок бежит, земля дрожит!» — Пройдя все пары, становится впереди первой и тоже поднимает кверху руки. Таким же образом бежит потом вторая третья и так до последней пары. Затем игра возобновляется и в таком виде продолжается по желанию без конца [10, с. 199]. Дети, бегущие в этой игре между всех пар и кричащие поговорку о челноке, символически изображают именно этот челнок, вынесенный в заглавие игры.

Анализ пространственной организации упомянутых выше танцев и игр показывает их соответствие вышеописанной технологии «живой стан», т. е. процессу тканья (движениям утков в образовавшихся двух зевах). Представляется, что танцы ткачей и детская игра «Челнок» воспроизводят реальную технологию, описанную Б. Н. Гоздевым и Н. И. Лебедевой, но в виде символических движений. Перемещения пар, поднимание рук несут символическую нагрузку, воспроизводя технологический процесс ткачества как бы изнутри.

Интересно сравнение танца, технологии и игры. Танец и игра, в свою очередь, родственны обряду и ритуалу. Один из первых отечественных историков танца С. Н. Худеков считал, что «танцы сделались необходимым элементом в ритуале едва ли не всех первобытных религий. У всех народов, каким бы кумирам они ни поклонялись, танцы сделались существенным спутником их культа» [11, с. 15]. Представляется, что все эти виды культурной деятельности взаимосвязаны и могут воспроизводить друг друга. Это соответствует синкретическому характеру мышления и культуры древности.

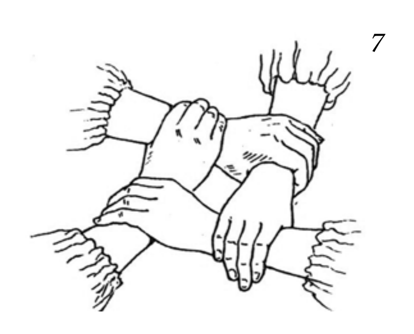
Связь трудовой деятельности с формированием ритмов некоторых танцев и песен была замечена еще в конце XIX века знаменитым немецким историком К. Бюхером [12]. Исследователи А. Кукин и В. Лапин подчеркивали, что объем понятия «игра» шире понятия «обряд» [13, с. 23]. Согласно концепции Л. М. Ивлевой, кроме развлечения, игра является органично присущей обряду субстанцией (или «игровой формой ритуальной деятельности» [13, с. 23]). Теоретик и историк танца В. И. Уральская отмечала связь танцев с бытовым народным укладом. «Танцы входили как неотъемлемая часть в народные обряды и гулянья, причем являлись в этих обрядах действенным началом, иными словами, несли определенные функции» [14, с. 66]. Игра — достаточно свободный и не регламентированный вид деятельности в отличие от танца, технологии и ритуала. В целом же мы наблюдаем взаимосвязь различных форм народной деятельности: трудовой, танцевальной, игровой.

Не менее важен анализ связи понятий «ритуал» и «технология». В технологическом трудовом процессе и в социо-культурном ритуале субъект должен соблю-

дать четко пошаговость исполнений предписаний, для того, чтобы получить искомый результат трудового и социо-культурного действий. Ритуал и технология имеют заранее определяемую, уже известную по предшествующему опыту, цель-результат, который должен вновь и вновь воспроизводиться. Именно поэтому ритуал можно рассматривать как социальную технологию в различных формах культурной и трудовой деятельности. Взаимосвязь ритуала и технологии вытекает из синкретичности первобытного мышления, «производящего» социальное будущее так же, как устойчивую форму изделия в технологическом процессе. Отсюда также следует, что между танцем, ритуалом и технологией можно провести параллели.

Игры, символически воспроизводящие процессы работы с нитками, описывает историк танца К. Я. Голейзовский. В книге «Образы русской народной хореографии» он описывает игры девушек, которые устраивались в рощах. Игры представляли собой чередование игровых хороводов, выполнявших фигуры: «Кругом», «Проулочком», «Завивать березки» (во время этой фигуры девушки, отыскав тоненькую веточку березки, завязывали ее узелком и «завечали» желание), навивать (ходили кругом, держась за руки вокруг крайней справа, которая как катушка ниткой, обматывалась вереницей своих подруг). После «Навивать» следовало «Сновать (три девушки садились по углам треугольника, остальные, взявшись за руки, двигались вокруг них разомкнутым хороводом так, что две сидевшие по углам оказывались внутри круга, одна — снаружи). Следующую фигуру исследователь называет «Кишку снимать» (и она удивительным образом напоминает игру «Челнок»). У белорусов она представляла собой следующее: участники вставали в две линии, в затылок на метр друг от друга и соединяли поднятые вверх руки по направлению к центру. С первыми словами песни первая пара резко поворачивалась лицом друг к другу и, нагнувшись, не расцепляя рук, пробегала, как через туннель, в центре между линиями. За первой парой тотчас же следовала вторая, третья и т. д.

Среди прочих исполнялась и фигура «Ткать». Девушки становились в два ряда лицом друг к другу, сцепляясь руками, и делали «скамеечку» (рис. 7). Пары становились плотно друг к другу. С краев «проулочка» стояло по одной участнице. Пары изображали основу, а девушки с краев — ткачиху. «Ткачиха» брала кого-либо из ребятишек и клала на руки первой от себя пары. Эта пара перебрасывала его соседней, та — следующей, и так до конца. Девушка, стоявшая на другом конце проулочка, принимала малышей. Малыши в этой игре изображали поперечную нитку в холсте, или, как ее называли в Богородске, «уток» [15, с. 60–61]. Руки играющих девушек фактически воспроизводят полотняное переплетение. Именно полотняное переплетение получается в результате технологии «живой стан».



7 — «Скамеечка» из рук играющих, воспроизводящая полотняное переплетение

Можно выделить сходные черты в технологии «живой стан» и в играх, танцах, воспроизводящих,

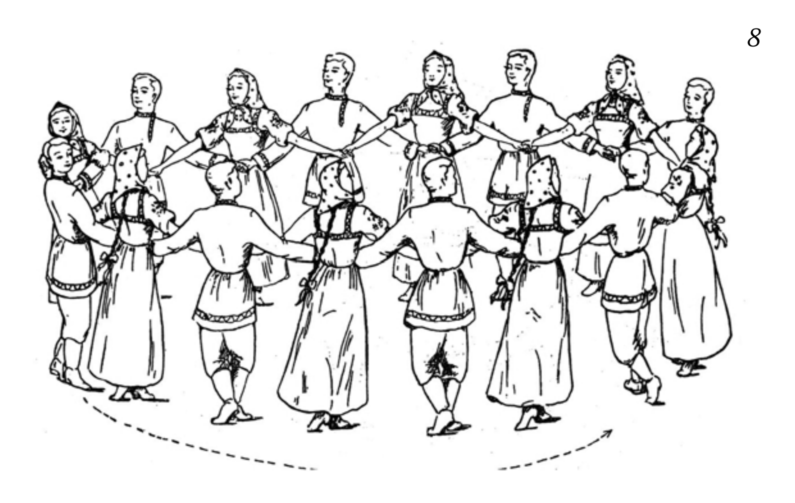
имитирующих или символически изображающих процесс ткачества. Бросается в глаза наиболее распространенный тип расположения участвующих в этих действах двумя параллельными рядами друг напротив друга. Участники, изображая движение челнока (или двух челноков, как в реконструкции «живого стана» И. П. Блинова и О. А. Печуриной), поднимают руки (в некоторых танках в руках держат пояса). Подобное же пространственное построение и поднимающиеся руки, как и пробегающие между двумя рядами участников пары мы видим в «Webertanz».

Танки, танцы воспроизводят не только процесс ткачества, но и процессы плетения. А. В. Руднева рассказывала, что в деревне Гахово Медвенского района и селении Селино Дмитриевского района Курской области устраивали танок в один ряд: он двигался в одном направлении, изображая заплетание и расплетание плетня [8, с. 101]. Подобный же танок существовал и на Брянщине и назывался «Заплетися, плетень». В селе Дорожево Брянской области исполнялся подобный орнаментальный хоровод, позже воспроизведенный местным фольклорным коллективом. А. А. Климов писал, что бойкие и острые на язык участницы этого фольклорного коллектива рассказывали, как «Заплетися, плетень» водили скоморохи, и хоровод этот не только изображал переплетения реального деревенского плетня, распространенного на Брянщине, но и обретал более глубокий смысл — сложности и переплетения судеб человеческих и семейных отношений [16, с. 83].

Своим рисунком хоровод образно передает процесс переплетения прутьев: все «заплетают» плетень. Когда плетень «заплели», исполнительницы хоровода с переплетенными руками, образовав две линии, останавливаются и, стоя лицом друг к другу, притопывают, приплясывают. Переплетеные руки поднимаются и опускаются. Затем начинается вторая часть хоровода — «расплетение» плетня. Это происходит быстрее «заплетения». Хороводная цепь на протяжении всего действия не рвется, руки не размыкаются, а участники хоровода, не запутываясь, «заплетают» и «расплетают» плетень [16, с. 84–85]. А. А. Климов описывает также хоровод «Корзиночка», бытовавший в Ярославской области (где он назывался «переплетенный круг») и поставленный им для фольклорных коллективов. Фигура хоровода образуется из двух кругов — круг в круге. Внешний круг состоит из парней, внутренний из девушек (рис. 8). Стоя лицом к центру, парни и девушки берутся за руки, образуя каждый свой круг. Парни поднимают соединенные руки и через головы девушек опускают их на руки девушек, причем партнерша находится справа от партнера. Образуется единый переплетенный круг — «корзиночка» [16, с. 45].

Фигура «цепочка», распространена была во многих плясках Сибири. Описана она также А. А. Климовым. В Омской области бытовала пляска, которая так и называлась — «Цепочка». В различных областях Сибири эту фигуру называют поразному — «цепь» или «в замок». Участники хоровода стоят в одну линию парами, плечом к плечу. Девушка стоящая в начале линии, соединяет руки перед корпусом «замком», парень, стоящий рядом, опуская правую руку через ее соединенные руки, также соединяет свои руки «замком». Стоящая рядом другая девушка правой рукой повторяет движение парня и также соединяет руки перед корпусом «замком». Таким образом, получается «цепочка» [16, с. 161]. А. А. Климов отмечает,

8



8 — Танец «Корзиночка» по А. А. Климову

что линию могут составлять и одни девушки. В некоторых хороводах участники, соединенные «цепочкой», образуют круг, по-сибирски — «каравай» [16, с.161]

Технологию диагонального плетения можно найти и в ритуале с плясками вокруг «майского шеста». Обычай воздвижения «майского дерева» или «майского столба» бытовал в Англии, Франции, Германии, в других частях Европы и в Америке. Столб украшали цветами и травами, перевязывали от основания до вершины веревками и цветными лентами, платками и флагами. После воздвижения дерева вокруг него производили пляски (рис. 9).

9



9 — Танец перуанских шахтеров. Гравюра, 1840 г.

21 июня 2014 г. в Санкт-Петербургском Государственном Университете культуры и искусств (кафедра народного танца, руководитель З. Д. Лянгольф) была проведена реконструкция танца вокруг майского шеста с цветными лентами (фото 10). Во время танца, воспроизводящего движения, принятые в ритуальных мероприятиях у европейских этносов, происходит переплетение лент в соответствии с технологией диагонального переплетения (фото 11). В результате танца вокруг шеста получается устойчивая конструкция из переплетенных лент (фото 12). Это означает, что плетеная конструкция и технология ее производства (диагональное переплетение) входят составными компонентами в ритуал, а само плетение имеет отношение к семантике ритуальных действий «майского шеста» или «майского дерева». Можно сделать вывод о семантической связи технологии диагонального переплетения с идеей изобилия, плодородия, возрождения растительности.

Технология плетения в ритуале майского шеста (майского дерева) осуществляется коллективными действиями всех участвующих. Это не индивидуальное плетение одной мастерицы, а совместное действие родового коллектива, соседей и т. д. и в этом смысле ритуал олицетворяет и единство участвующего в нем сообщества. Возможно, данное изделие, получаемое в результате ритуала, имеет еще одно значение — единство, единение архаического коллектива.

Хороводы, сходные с ритуалом «майского шеста», есть и в русских традициях. Исследователь русского народного танца А. А. Климов описывал исполнения подобного танца фольклорным коллективом села Бегичева Обоянского района. Этот танец (танок, хоровод) назывался «Танок с поясами» и исполнялся в сопровождении песни «Выйду, выйду я на улицу да разыграю хоровод». Танок начинался с общего круга, Всех соединяли длинные, довольно широкие мужские шерстяные пояса, которые участники держат в руках перед собой. Затем круг разрывался и образовывались новые фигуры — ворота, ручеек и т. д., — а затем снова круг. Во всех этих построениях использовались пояса. В фигуре, похожей на «карусель», исполнители идут по кругу друг за другом, не держась за руки. Правой рукой каждый держится за конец пояса, левая рука свободна. Противоположные концы всех поясов собраны в высоко поднятых руках двух танководниц, стоящих в центре круга спинами друг к другу. В момент движения по кругу многие мужчины, приплясывая, совершают повороты под поясом вокруг своей оси, не выпуская при этом его из рук [16, с. 97–98]. Схожий ходовой танок описывался и в Белгородской области, только в руках участников не пояса («паясы»), а ярко вышитые полотенца [16, с. 101].

Участники анализируемых нами танцев и игр, изображающих процессы тканья, плетения, снования и т. д. исполняют символически роль ниток, лозы и других материалов, отождествляют себя и свои движения с этими материалами и их «движениями» в технологических процессах. Таким образом, описанные здесь танцы и игры — это символический рассказ о действиях участвующих в процессах плетения и тканья элементов или компонентов создаваемого, творимого изделия. Причем, мы отличать должны бытовые и ритуальные танцы, имеющие разное значение в культурной жизни народов. В отличие от символических

10



10, *11* — Эпизоды процесса реконструкции «майского шеста» в СПб УК. 21 июня 2014 г.

11



12



12 — Диагональное переплетение, получаемое в результате ритуала «майский шест»

ритуальных танцев, бытовые танцы напрямую и реалистично изображают трудовой процесс.

Многие из этих танцев возникали по мере развития ремесел, ремесленных цехов и братств в период Европейского средневековья и Нового времни. Например, в Молдавии ремесленный труд вызвал к жизни такие танцы как «Ицеле» («Ремизка ткацкого станка»), «Бокэняска» — танец сапожников, «Кожокэряска» — танец кожухарей, «Сфределушул» («Буравчик»), «Цесутул» («Тканье»), «Пынза» («Полотно»), «Кырлигу» — движения вязального крючка, «Ацика» («Ткацкое полотно») и др. [19, с. 310; 20, с. 19]. Историк танца Э. А. Королева относила их к группе бытовых танцев. Они отражают многообразие трудовой деятельности и ее специализаций, имеют множество местных вариаций и занимают особое место в народной культуре. Бытовые танцы — часть досуга, могут быть исполнены в любое время и в любом месте, а состав их участников четко не регламентирован. Ритуальные же танцы, воспроизводящие технологические процессы, имеют регламентации по времени их исполнения (например, многие танки и карагоды исполнялись весной и в первую половину лета), по характеристике участников (танки и карагоды чаще всего водили женщины и девушки), по обязательности их исполнения, приуроченного к определенным периодам года. Ритуальность танков и карагод накладывала ответственность на их участников (участие в карагодах и танки водить было обязательно). Интересно также, что большинство движений в ритуальных танцах, изображающих тканье и плетение, предполагают связь, сцепленность рук танцующих. Возможно, сжатые в «замок», цепь или плетенку руки танцующих изображали символически связь, цепочку рода, переплетение архаического сообщества, символически воспроизводили осознание единства этого сообщества. Архаическая мысль была выражена в движениях и фигурах танца и воплощена в ритуале по аналогии с технологическим процессом.

Таким образом, различные виды социо-культурной деятельности (в том числе и технологии по производству важных для выживания и адаптации человека объектов, в том числе и ткацкие) очевидно связаны в смысловом поле народной культуры, а сам технологический процесс имел в этом поле мировоззренческое и символическое значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лебедева Н. И.* Прядение и ткачество восточных славян // Восточнославянский этнографический сборник. М.: Издательство АН СССР, 1956. С. 459–540.
2. *Цветкова. Н. Н.* Древние текстильные техники и дети нового века // Рынок легкой промышленности. № 46. 2006. URL: http://rustm.net/catalog/article/112.html (дата обращения: 30. 09. 2014).
3. *Жигулева В. Н., Иванова Л. Н.* Русский народный костюм. В Сб: Народный костюм Пензенской губернии конца XIX — начала XX века. Пенза.: ИФ «Пеликан», 2005. С. 18–161.
4. *Зеленин Д. К.* Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К. Д. Цикиной. М.: Наука, 1991. 511 с.

5. *Печурина О. А., Блинов И. П.* Технология «живой стан»: реконструкция // Дизайн. Материалы. Технология. № 3. 2013. С. 87–92.
6. Hessisches Volkstanzturnier. Landjugend Geismar. Webertanz. 2010. URL: http://www.youtube.com/watch?v=WFghiZNDzAQ (дата обращения: 30.09.2014).
7. *Ткаченко Т. С.* Народный танец / Т. С. Ткаченко. М.: Искусство, 1967. 656 с.
8. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды: таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. М.: Сов композитор, 1975. 311 с.
9. *Лисициан С. С.* Армянские старинные пляски / Сост. и отв. ред. Э. Х. Петросян. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1983. 245 с.
10. *Покровский Е. А.* Детские игры, преимущественно русские. Репринтное воспроизведение. Историческое наследие. СПб, 1994. 389 с.
11. *Худеков С. Н.* История танцев / С. Н. Худеков. СПб, 1912. Ч. 1. 309 с.
12. *Бюхер К.* Работа и ритм. / Пер. с нем. С. С. Заяицкого. М.: Новая Москва, 1923. 326 с.
13. *Кукин А., Лапин К.* К проблеме русских хороводов // Народный танец: проблемы изучения. Сб. научных трудов. СПб, 1991. С. 11–29
14. *Уральская В. И.* Природа танца / В. И. Уральская. М.: Советская Россия, 1981. 112 с.
15. *Голейзовский К. Я.* Образы русской народной хореографии. М.: Искусство, 1964. 368 с.
16. *Климов А. А.* Основы русского народного танца: Учебник для студентов вузов искусств и культуры. — М.: Изд-во Московского Государственного университета культуры и искусств, 2004. 320 с.
17. *Попов А. А.* Плетение и ткачество у народов Сибири в XIX и первой четверти XX столетия // Сборник музея антропологии и этнографии. Т. XVI. М. — Л.: Академия наук СССР, 1955. С. 41–146
18. *Фрезер Дж.* Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. М. К. Рыклина. М.: Политиздат, 1980. 831 с.
19. *Ошурко Л. В.* Народные танцы Молдавии. Кишинев: Государственное издательство Молдавии, 1957. 771 с.
20. *Королева Э. А.* Хореографическое искусство Молдавии. Кишинев.: Издательство «Картя Молдовеняска», 1970. 188 с.

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 75.03

Е. Н. Байгузина

ЗАГАДКИ ЭБЕРЛИНГА, или БАЛЕРИНА М. Т. СЕМЕНОВА В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

Каждый, да-да, буквально каждый служитель или почитатель Терпсихоры, когда-либо вступавший под своды дома 2 на улице Зодчего Росси, видел ее. «Она была здесь всегда», — дружным хором заверяют старожилы Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Она — это жизнерадостная молодая женщина в балетной пачке с портрета А. Р. Эберлинга, того самого портрета, что «всегда» пребывал в репетиционном классе с загадочным названием «Первый — низ». «Портрет балерины Марины Семеновой» знаком в этом доме всем, по крайней мере — визуально. (рис. 1).

Привычные вещи часто кажутся обыденными, их будто и не замечаешь, проходишь мимо, лениво скользя взглядом. Однако и обыденность может быть «чревата смыслом». «Портрет балерины Марины Семеновой» — самый что ни на есть интригующий, он ставит сразу несколько неразрешенных вопросов. Коль скоро картина завершена художником еще в 1940 году, то когда и каким образом она попала в Ленинградское Хореографическое Училище? Крупные масштабы полотна (194×147 см) заставляют задуматься — по какому случаю оно было создано, это государственный заказ или личная инициатива автора? Почему Марина Семенова, работавшая с 1930-го года в Большом театре Москвы, позирует ленинградскому художнику Эберлингу в его мастерской, разве в столице перевелись талантливые портретисты?

Это внешняя сторона интриги, немало загадочного и внутри самого полотна. В самом деле, раз уж прима Большого театра присутствует в мастерской художника в пачке и пуантах, так уж верно, и позировать должна в балетной позе. Но она сидит на пуфике, накинув на плечи яркий платок, оживленно разговаривая по телефону. С кем? О чем? Какую бумагу держит она в руке? Почему этот необычный для иконографии балетного артиста момент выбрал живописец? Если он просто хотел создать парадный портрет советской танцовщицы, то зачем так раздвинул пространство мастерской? Расширил границы портретного жанра и ввел «картину в картине» — за спиной Семеновой прорисован холст на подрамнике с незавершенной композицией. Там, в загадочном царстве Терпсихоры, на фоне лесного озера проступает образ балерины, стоящей на пуантах. Действительно ли была у Эберлинга такая работа? Одни загадки... Дабы их разгадать, начнем с самого начала.



1. А. Р. Эберлинг. Портрет балерины Марины Семеновой. 1937–1940

Позвольте представить автора — Альфред Рудольфович Эберлинг (1872–1951), русский художник польского происхождения. Сейчас это имя на слуху далеко не у всех любителей прекрасного. Между тем, Эберлинг — выпускник Императорской Академии Художеств, один из талантливейших учеников И. Е. Репина и П. П. Чистякова, многие годы перед русской революцией он занимал должность придворного живописца при Николае II (по рекомендации В. А. Серова). «Он был художником блестящим, щеголеватым, салонным. Но — Мастером. Больше всего любил он жесткий и точный, сухо обостренный модерном рисунок, роскошь и достаток, которых отведал до революции сполна, [...]» [1, с. 173]. Много путешествовал, часто бывая в Европе, Эберлинг предпочитал задерживаться в Италии, иногда на всю зиму. Во Флоренции имел собственную мастерскую и жил там так «подолгу, что в Петербурге его прозвали „Флорентийским гостем"» [1, с. 171].

Альфред Рудольфович всю жизнь оставался страстным поклонником красоты и преданным служителем Аполлона. На прозрачной, в стиле Модерн, занавеси его петербургской мастерской была выведена надпись: «CON L´ARTE PER L´ARTE» («С искусством для искусства»). Вне амплуа придворного портретиста Эберлинг был близок символисткому направлению живописи, тяготел к аллегорическим образам и меланхолическим состояниям, миру женских образов. Не случайно, одним из главных увлечений Альфреда Рудольфовича стал русский балет, вернее, балерины Императорского Мариинского театра. В его студию в доме Вейнера, на углу Сергеевской улицы (современный адрес: ул. Чайковского, д. 38) в начале XX века приезжали позировать Анна Павлова, Матильда Кшесинская, Тамара Карсавина. (С Тамарой Платоновной художника связывали особо теплые отношения, свидетельство тому — сохранившиеся письма мастера к балерине). Помимо графических и живописных работ, Альфред Рудольфович исполнил немало фотопортретов балетных див в своей мастерской. Фотография была еще одним страстным увлечением мастера, помогала ему в поисках художественного образа. Итогом творческих исканий стала аллегорическая картина Эберлинга «Храм Терпсихоры» (ок. 1908), где все три модели закружили в едином хороводе.

После революции символизм пришлось оставить, а вот академическая выучка пришлась кстати. Эберлинг преподавал в Академии Художеств, вел занятия в студиях, кружках и собственной мастерской. Бывший придворный живописец стал портретистом новой власти, переключившись на образы советских вождей. Именно Эберлингу принадлежал портрет В. И. Ленина, печатавшийся на советских банкнотах до 1947 года. В то трагичное и непростое время в условиях тоталитарного государства приходилось учиться выживать в профессии и выживать вообще. По воспоминаниям М. Германа, Альфред Рудольфович был «скептиком, к любой власти относился без любви, с тем спасительным цинизмом и внешней лояльностью, которые помогали выживать многим. А может быть, тоже не редкость, старался с властью примириться, чтобы не было очень уж противно. Не знаю. Он все рисовал с неизменным, сухим, несколько отрешенным блеском и, независимо от степени любви к своим персонажам, влюблённо относился к карандашу и бумаге» [1, с. 165–166].

Впрочем, оставались в творчестве мастера темы и образы, которые органично переселились из эпохи Модерна в послеоктябрьские десятилетия. Одна из таких тем — балет, где по-прежнему царила столь ценимая художником красота. Место балерин императорских театров в ателье Эберлинга заняла молодая звезда советского балета — Марина Тимофеевна Семенова. Как пишет В. Гаевский: « [...] мы можем представить себе впечатление, какое должна была произвести молодая Семенова на этого стареющего и разочарованного балетомана. Конечно же, он думал, что с отъездом Карсавиной в 1918 году кончился балет [...]. И вдруг точно солнце в ночи — приход ослепительного, исполненного жизненных сил таланта» [2, с. 235].

Когда и как произошло личное знакомство художника с балериной неизвестно, но совершенно точно — в мастерской она появлялась не раз. Впервые — в 1927 году, о чем свидетельствуют сохранившиеся фотографии и первый живописный портрет Марины Тимофеевны кисти Эберлинга (1928–1929 гг.), ныне хранящийся в Театральном музее Петербурга[1]. (рис. 2). Он отличается свежим весенним колоритом и волевым образом ослепительной молодой танцовщицы. Портрет прекрасен во всем, но не верится, что этим оплечным образом, лаконизмом профиля напоминающим «изображение на медали» [2, с. 235], и могло завершиться творческое общение художника и балерины. А где же собственно танец, пластика, балет как искусство движения? Слишком уж яркая и энергичная личность сидела в мастерской художника, чтоб вот один профиль — и больше ничего. Тем более, что в это же время в студии Эберлинга были сделаны еще несколько фотографий Марины Семеновой. На сей раз — в самом что ни на есть классическом балетном образе, образе Одетты из «Лебединого озера» (фото 3, 4).

По ним видно, что фотограф и танцовщица экспериментируют в поисках наибольшей выразительности позы и жеста: вот балерина встала на пуанты, трагично откинув голову, меняет положение рук — чуть выше, чуть ниже; вот она замерла в арабеске. На фотографиях, датированных художником 1927–1928 годами, тонкая фигурка Семеновой (склонная впоследствии к полноте) облачена в пышный «дореформенный» костюм Одетты с изящной короной и роскошным венцом «перьев» на голове. Очевидно, Эберлинг вынашивал идею создания образа танцовщицы в романтической роли, идею, которая в то время так и не была воплощена, «забуксовав» в 1928 году после отъезда Семеновой из Ленинграда.

Для осмысления процесса творческих исканий для нас особый интерес представляет еще одна фотография Эберлинга 20-летней Марины Тимофеевны в светлом летнем платье и с нитью жемчуга на шее. (фото 5). Снимок явно носит постановочный характер, обыгрывает некую сюжетную ситуацию — юная девушка в коротком модном платье, изящно скрестив ножки в белых чулочках и остроносых туфельках, сидит на стуле. На втором плане, на мольберте закреплен овальный живописный портрет балерины в профиль, тогда как сама героиня, облокотившись плечом на спинку стула, прижимает к уху ... большую круглую лупу, тем

---

[1] Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

жестом, которым обычно держат телефонную трубку. По сути, на этом снимке идея и композиция будущего портрета Семеновой уже найдена — модель и ее живописный образ в мастерской художника. Но еще интересней аппликация из двух фотографий Марины Тимофеевны тех же лет, вырезанных и склеенных Эберлингом вместе. (фото 6). На первом плане балерина в строгом гражданском костюме сидит на стуле, а на втором — она же в роли Одетты стоит на пуантах. Именно в этой позе и в этом сценическом образе Семенова и предстанет на «картине в картине» спустя десять лет, в 1937–1940 гг. Именно так, в два образных плана будет выстроена и вся композиция монументального полотна.

Возможно, для Эберлинга новым толчком к воплощению старого замысла стали успешные гастроли балерины в Париже 1935–1936 годов. Семенова стала одной из первых советских балерин, выпущенных большевиками за границу, ее выступления там ждали, кто с нетерпением, а кто с недоверием. Марине Тимофеевне удалось покорить сердца, русский балет (теперь в советской редакции) вновь, как во времена Дягилева, стал гвоздем театрального сезона.

К работе над новой картиной Эберлинг приступил не позднее 28 марта 1937 года, о чем свидетельствует его письмо: «В Правление ЛЕНИЗО ...К двадцатилетию Октября, я мог бы предложить две начатых работы 1, Пионерка и 2 портрет балерины Семеновой, которые я мог бы еще успеть к Сентябрю нынешнего года. Для осмотра этих работ надлежит приехать ко мне в мастерскую» [3, с. 2].

Активно работая к тому времени в Большом театре Москвы, Семенова, конечно, не могла часто бывать в ленинградской мастерской Эберлинга, но заезжала вновь для фотографических сеансов. (фото 7). Вот она на снимке, круглолицая и сияющая, в строгом английском костюме и белой блузе, опять сидит в пол оборота на стуле, приложив руку к щеке. Заметим, сидит в той самой позе, что на снимке 1927 г. и на нашем «академическом» портрете; в живописном варианте добавятся балетная пачка и теперь уже настоящий телефон. Даже чуть располневшие ножки в шелковых чулках будут сложены точь-в-точь как прежде. Немаловажную роль на новом снимке играет такая деталь, как орден Трудового Красного знамени, приколотый к лацкану темного пиджака. Эта награда, наряду со званием заслуженной артистки РСФСР, была присуждена Семеновой 2 июня 1937, значит, и позирует она фотографу Эберлингу летом этого года (мы помним, что художник торопится к сентябрю 1937).

На живописном портрете Семенова буквально сияет от счастья, она оживленно говорит, вернее, слушает по телефону невидимого собеседника. Слушает именно с тем лучезарным выражением лица, с каким обычно принимают поздравления, уместно предположить, что Марина Тимофеевна выслушивает дифирамбы по поводу этой самой правительственной наградой. По поводу того, с кем разговаривает по телефону молодая женщина, в театральной среде существуют свои предания. Согласно устным воспоминаниям М. Т. Семеновой (со слов ее ученика Н. М. Цискаридзе), первоначальное название картины звучало так: «Балерина Семенова разговаривает с т. Сталиным». В годы хрущевской «оттепели» портрет был переименован: «Балерина Семенова разговаривает с т. Молотовым». Затем название стало вовсе политически нейтральным, меняя на ходу свою жанровую



2. М. Т. Семенова на фоне своего портрета в мастерской А. Р. Эберлинга. 1927–1928. Публикуется впервые



3. М. Т. Семенова — Одетта в мастерской А. Р. Эберлинга. 1927–1928. Публикуется впервые



4. М. Т. Семенова — Одетта в мастерской А. Р. Эберлинга. 1927–1928. Публикуется впервые



5. М. Т. Семенова в мастерской А. Р. Эберлинга. 1927–1928. Публикуется впервые



6. Два портрета М. Т. Семеновой. Аппликация из фотографий. 1927–1928. Публикуется впервые



7. М. Т. Семенова в мастерской А. Р. Эберлинга. Фотография. 1937. Публикуется впервые

принадлежность. Скромно и просто — «Портрет балерины Семеновой»[1]. Сам Эберлинг в личных письмах и документах называл работу по-разному: «Портрет балерины Семеновой», «Портрет Семеновой», «Портрет балерины». В этом, казалось бы, запутанном деле с наименованием портрета нет никакого противоречия, художники нередко дают имена своим произведениям условно, меняют их по ходу работы, сокращают и т. д. Рассказ же самой Семеновой о переименовании портрета можно рассматривать как пример исторического анекдота, характеризующий ее остроумие. Окончательную ясность в уточнении названия работы вносит каталог выставки 1940 года, где под экспонатом № 168 значится работа А. Р. Эберлинга «Портрет балерины Марины Семеновой» [4, с. 11].

Тем не менее, картина выходит далеко за рамки портретного жанра, приобретает черты развернутого драматического действия; постановочный характер работы заложен в самой композиции, сюжет которой можно читать как настоящее либретто. Балерина Семенова приходит позировать в студию ленинградского художника Эберлинга, который пишет ее в роли Одетты из «Лебединого озера». Недавно Марина Тимофеевна получила первую правительственную награду — орден Трудового Красного знамени. Неожиданный телефонный звонок прерывает сеанс, балерина накидывает на плечи платок и присаживается на пуфик к телефонному столику, она с радостью выслушивает поздравления. Художник, завороженный удачным моментом и талантом Семеновой, на ходу меняет замысел работы, давая сразу два образа танцовщицы — на сцене и в жизни. Апофеоз и занавес.

Но это — сказочное либретто, советский миф о светлом «новом пути», жизненные реалии были куда жёстче и страшнее. Возможно, именно они повлияли на длительный и непростой процесс работы над портретом. 20-го сентября 1937 года Военной коллегией Верховного Суда муж Семеновой — Лев Михайлович Карахан (советский дипломат) — как «враг народа» был приговорен к смертной казни, приговор в тот же день привели в исполнение. За самой балериной не пришли, но несколько дней она провела под домашним арестом, держа наготове чемоданчик с вещами.

Работа Эберлинга была закончена не к 20-летию октября, а к весне 1940 года. В письме к правлению ЛССХ[2] от 23-го марта этого года художник сообщает, что 12-го января в его мастерской побывала комиссия Живописной секции «из шести товарищей во главе с Серовым и Серебряным для выяснения вопроса: может ли мой портрет балерины иметь место на выставке ЛССХ, дабы я мог его к сроку закончить. Комиссия одобрила портрет [...]. 20го Марта жюри выставки [...] портрет балерины приняла». [4]. «Портрет балерины Семеновой» впервые экспонировался на VI-й выставке произведений ленинградских художников, открывшейся в залах ЛССХ 30 марта 1940 года.

---

[1] История с переименованием портрета приводится из устного разговора автора статьи с Н. М. Цискаридзе от 15 октября 2014.

[2] ЛССХ — Ленинградский Союз советских художников, региональное отделение Союза советских художников, художественная организация, существующая с 1932 г.

Тематика картины была выдержана в духе соцреализма 1930-х годов, со всеми приметами «большого стиля». Ее можно интерпретировать как парадный портрет, как сцену идеологического плана на тему «светлого пути». Однако этими интерпретациями изобразительно-смысловой план полотна не исчерпывается, слишком уж контрастен художественный язык первого и второго плана. Сидящая за телефоном Семенова выписана предельно материально и весомо, с визуальным правдоподобием реалистической школы. Жизненную полнокровность образа усиливает пышущая здоровьем не по-балетному, крепкая фигура танцовщицы; богатая фактура ярко-алого платка (с орнаментом в виде «огурцов» и пятиконечных звезд!), розовых трико, блестящей телефонной трубки; плотность и тщательность живописного мазка. Первый план отличает некоторая колористическая разноголосица, тональная несбалансированность.

Иное — план второй, «картина в картине», где из сиренево-голубой дымки выплывает тонкая фигурка Семеновой-Одетты. Все дышит гармонией, зыбкостью, недосказанностью — в водах голубого озера серебрится дорожка луны, темнеют таинственные кущи, живописный мазок прозрачен и легок. Полотно еще не завершено, и художник как бы приоткрывает занавес над таинством творческого процесса, пишет «картину создания картины». Правая часть холста уже обрела цвет, левая (каменный арочный мост, ворота и башни здания) едва намечена подмалевком, сквозь него просвечивает фактура холста, проглядывает размеченная масштабная «сетка». Размеры неоконченной работы впечатляющи, в портрете она занимает добрую половину всей площади, значит, для Эберлинга это важно, этим он подсказывает зрителю еще одну тему. Эта тема — сама живопись, недаром ее атрибуты (мастерская, станок, палитра, мольберт, кисти, рисунки, подрамники) тщательно проговорены и органично включены в композицию портрета. Собственно, и сам маэстро незримо присутствует в картине, именно он выступает режиссером мизансцены, именно его глазами мы видим все действие и обстановку ателье, на него «работают» обе героини. Подобная игра с двойным образом, сложно организованным пространством, утверждение живописи как ведущей темы картины вызывает ассоциации с «Менинами» Веласкеса.

Два образа одной и той же героини в «Портрете балерины М. Т. Семеновой» разделяют несколько шагов в мастерской и целая эпоха. Дело не только в сознательном противопоставлении двух ипостасей — жизненной и театральной реальности, советской балерины и сказочного образа, создаваемого ею на сцене, где зритель в конце спектакля одновременно видит танцовщицу, вышедшую на поклон (в нашем случае — принимающую «аплодисменты» по телефону), и еще не исчезнувший образ Одетты. Более того, «Картина в картине» отсылает нас и к символистской направленности дореволюционных работ Эберлинга. Не случайно из всех партий Семеновой он выбирает именно Одетту, образ с двойственной природой полудевы-полуптицы. Упоминаний о существовании подобного самостоятельного полотна в творчестве Альфреда Рудольфовича не сохранилось, оно осталось лишь плодом фантазии автора, вечной «картиной в картине». Это и понятно, символистская стилистика была абсолютно невозможна в советской живописи конца 1930-х годов, где уже с 1932 года официально был провозглашен

соцреализм, как единственно возможный метод работы. Тогда как прибегая к иносказанию, соблюдая весь этикет советского «большого стиля», автор позволял себе и «поностальгировать». Конечно, Эберлинг адресует свою работу, прежде всего, самому широкому кругу советских зрителей, подспудно же — зрителю знающему и мыслящему, способному увидеть и оценить все многообразие подтекстов.

Обращаясь к истории бытования портрета Эберлинга, осталось ответить еще на один вопрос — как и когда он попал в Академию Русского балета? Создавая столь затратное масштабное полотно, художник, очевидно, рассчитывал на его «реализацию» советскому государству. Государство по каким-то причинам не откликнулось, да и самой Марине Тимофеевне портрет не очень нравился. В итоге, чудом пережив блокаду, он долго оставался в мастерской, согласно фотографии из архива Эберлинга — вплоть до момента смерти Альфреда Рудольфовича 18 января 1951. Известно, что художник отдал жене (Елене Александровне Ивановой-Эберлинг) устное распоряжение — передать его живописное наследие в дар разным музеям.

Точную дату появления портрета Семеновой в Ленинградском хореографическом училище установить не удалось, но произошло это не позднее 1960-го года. Этим годом Мариетта Харлампиевна Франгопуло, первая собирательница и хранительница академического музея[1], оставляет учетную запись: «ЭКСПОНАТ № 539. Портрет /масло/ балерины М.СЕМЕНОВОЙ в золотой раме, художник Эберлинг» [6, с. 27]. Очевидно, где-то между 1951 и 1960 годами Елена Александровна и подарила портрет. Сначала он располагался в коридоре пятого этажа, а затем был перенесен в репетиционный зал с названием «Первый — низ».

В юбилейном для Санкт-Петербурга 2003 году в этом зале произошла встреча нашей героини со своим изображением 63-летней давности. По воспоминаниям свидетеля визита Н. Г. Федорова, Семенова, заходя в «Первый — низ» и оглядывая портрет, с присущей ей иронией спросила: «А что, разве этот зал все еще не имени меня?»[2]. На что получила достойный ответ: «Марина Тимофеевна, вы же, к счастью, здравствуете, а мемориальные доски появляются только после кончины». К тому времени портрет уже мало походил на оригинал, хотя за прошедшие десятилетия он тоже «постарел», и на начало XXI века имел несколько повреждений холста, частичную утрату красочного слоя. В 2011 году стараниями научного сотрудника Т. Н. Гориной портрет Семеновой был отреставрирован в Художественно-промышленной Академии имени А. Л. Штиглица под руководством А. А. Осетрова.

Есть еще один человек, связанный с именем А. Р. Эберлинга, которому хочется выразить особую благодарность, без которого настоящее исследование не могло бы состояться. Это — заслуженный художник Российской Федерации, профессор Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры имени

---

[1] «Музеем» в Академии Русского балета принято называть Мемориальный кабинет истории отечественного хореографического образования, основанный в 1957 году М. Х. Франгопуло.

[2] Из беседы автора статьи с Федоровым 13 октября 2014 г. Николай Геннадиевич Федоров (р. 1950) — заслуженный артист РСФСР, солист Большого театра.

И. Е. Репина Владимир Вячеславович Загонек. Его подвижническими трудами сохраняется мемориальная мастерская в том самом виде, в каком она была при А. Р. Эберлинге, ее атмосфера и поныне пропитана всеми историческими вихрями, пронесшимися над Россией в XX веке. В студии сохраняются и артефакты из нашего портрета — мольберты, лесенка, палитра с кистями, папки и даже круглая лупа (которую держит Семенова на фотографии 1927 года вместо телефонной трубки). Архивные документы и фотографии из мастерской, любезно предоставленные автору Загонеком, позволили пролить свет на творческое сотрудничество художника и балерины, восстановить поэтапно историю создания такого знакомого и неизвестного портрета.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. А. Р. Эберлинг. Портрет балерины Марины Семеновой. 1937–1940. Х., м. 194×147. АРБ имени А. Я. Вагановой. Инв. № 112/10. В правом нижнем углу подпись: «А. Эберлинг».
2. М. Т. Семенова на фоне своего портрета в мастерской А. Р. Эберлинга. Фотография. 1927–1928.
3. М. Т. Семенова — Одетта в мастерской А. Р. Эберлинга. Фотография. 1927–1928.
4. М. Т. Семенова — Одетта в мастерской А. Р. Эберлинга. Фотография. 1927–1928.
5. М. Т. Семенова в мастерской А. Р. Эберлинга. Фотография. 1927–1928.
6. Два портрета М. Т. Семеновой. Аппликация из фотографий. 1927–1928.
7. М. Т. Семенова в мастерской А. Р. Эберлинга. Фотография. 1937.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герман М. Ю.* Сложное прошедшее. СПб.: ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького, 2006. 696 с.
2. *Гаевский В. М.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
3. Письмо Эберлинга А. Р. в Ленизо от 28 марта 1937 г. // Личный архив В. В. Загонека.
4. VI Выставка произведений ленинградских художников. Живопись. Скульптура. Графика. Каталог. Л.: ЛСХХ, 1940. 24 с.
5. Письмо Эберлинга А. Р. в Правление ЛССХ. 23 мар. 1940. //Личный архив В. В. Загонека.
6. Архив АРБ имени А. Я. Вагановой.

УДК 792.0

М. Б. Горбатенко

НЕМЕЦКИЙ ДРАМАТУРГ-ИНТЕЛЛЕКТУАЛ И АВСТРИЙСКИЙ ТЕАТР: ПОСТАНОВКИ ГЕОРГА КАЙЗЕРА НА СЦЕНАХ АВСТРО-ВЕНГЕРСКОЙ ИМПЕРИИ В 1910–1920 гг.[1]

Диапазон восприятия немецкого драматурга Георга Кайзера в театроведении и критике простирается от высшего одобрения его многоликого таланта и новаторской смелости до скептического отношения к его пьесам как однотипным драматическим конструкциям, нацеленным на создание внешнего эффекта [1, с. 157]. Но, несмотря на многократное изменение эстетического канона на протяжении XX века, он остается ключевым автором немецкоязычной сцены и одним из «наиболее загадочных драматургов» [2, с. 67] современности. Кайзер создал 74 пьесы; из них при жизни автора была поставлена 41, что позволяет отнести его к «наиболее успешным драматургам немецкоязычного театра» [3, с. 68]. Однако герменевтичность его пьес, рожденных сознанием драматурга как «мыслительные формы» [4, с. 18], четко улавливаемая искусственность сюжетов и недостаток в них лирического начала обуславливают противоречивость оценок критики и непростой путь его драматургии к зрителю.

Принято считать, что Георг Кайзер внезапно возник в культурном пространстве Европы в 1917 году: в театральном сезоне с января по май 1917 года пять его пьес были поставлены на важнейших немецких сценах — «Граждане Кале» и «Коралл» во Франкфурте, «С утра до полуночи» в Мюнхене, комедия о русской актрисе «Зорина» в Берлине и «Искушение» в Гамбурге. При этом первые драматические опыты Кайзера относятся еще к 1890-м годам, а к 1911 году у драматурга уже насчитывалось около 20 сочинений. В этом же году издательство Фишера в Берлине начало публиковать его пьесы. Однако на протяжении последующих 5–6 лет его имя по-прежнему не входит в круг внимания читателей и рецензентов. Кайзер в эти годы был очень далек от того, что можно назвать погружением в театральную или литературную среду своего времени. Будучи лет на 10 старше, чем остальные представители поколения экспрессионистов, он не был активно вовлечен в художественную жизнь Германии и Австрии периода Первой мировой войны.

После успеха немецких постановок 1917 года и последовавших блестящих сценических воплощений в 1920-е годы о нем заговорили как о «главном авторе современности, последователе Стриндберга и Гауптмана» [5, с. 2]. Драматургия Кайзера помогла выразить новое восприятие театрального искусства целому

[1] Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект 14–34–01008.

поколению режиссеров, художников и актеров в Берлине, Франкфурте, Мюнхене и других городах Германия. Для Артура Хельмера, Карлхайнца Мартина и Юргена Фелинга интерпретация пьес Кайзера оказалась важной вехой становления творческого метода. Австрийская сцена, в свою очередь, после распада империи постепенно теряла присущие ей национальную специфику и консервативные тенденции и испытывала значительное влияние новой немецкой режиссуры и драматургии. Вена активно импортировала немецкие театральные открытия через сотрудничество австрийских режиссеров с немецкими театрами и через гастроли немецких театральных трупп в Австрии. Появление пьес Георга Кайзера декларировало не только о репертуарном обновлении, но и о принципиальном пересмотре эстетических установок австрийских театров. К своеобразию драматургии Кайзера обращались, прежде всего, недавно открывшиеся венские театры, нацеленные на реформирование социального состава и художественного вкуса театральной публики.

На рубеже веков в Вене появилось несколько новых сценических площадок, ориентированных на нового зрителя и, соответственно, современную драматургию. Одной из них была Нойе Винер Бюне под руководством Эмиля Гайера (1872–1942), преобразованная в 1908 году из театра-варьете в прогрессивную драматическую сцену, активно привлекавшую новые таланты, как среди актеров, так и среди драматургов. Целью деятельности этого театра-студии было воспитание вкуса в широких массах: его зрители не принадлежали, как правило, к заядлым театралам, и выбор непривычного драматического материала должен был привлечь зрителя-неофита к театральному искусству. На этой сцене, получившей известность именно благодаря постановкам драматургии экспрессионизма, нередко выступал и Александр Моисси. Известный критик и театральный деятель Альфред Польгар отзывался о спектаклях этого театра с восторгом, «который выходит за рамки обычного стиля театральной рецензии» [6, с. 60]. В феврале 1915 года Гайер рискнул предъявить венской публике малоизвестного на тот момент немецкого драматурга Георга Кайзера и его раннюю комедию «Дело ученика Вегезака» (1901–1902), в которой сатирическая направленность Штернхайма соединялась с острой юношеской проблематикой в духе Ведекинда. Эта комедия стала первой пьесой Кайзера, увидевшей сцену. Венская критика нового автора не оценила, упрекнув «сцены из немецкой комедии в отсутствии важнейшего критерия любого искусства — хорошего вкуса» [7, с. 335]. Задуманная как злостная сатира на систему школьного образования, пьеса вызвала возмущение рецензентов католической консервативной прессы. Газета «Райхспост» уничижительно сообщала о постановке: «жена преподавателя гимназии соблазняет ученика, а оскорбленный муж и учитель раскрывает весь свой позор на собрании коллег, не утаив, что его жена ждет ребенка. В дальнейшем действие развивается еще более мрачно. Ученика не отчисляют; вместо этого жены других преподавателей начинают увиваться за многообещающим молодым человеком», и далее: «в новой пьесе Георга Кайзера гнусно и совершенно бессмысленно соединяются образы школьной скамьи и эротики» [8, с. 9]. Публика не была готова к таким провокационным сюжетам, и пьесу сняли из репертуара после пятого показа. Театр

Эмиля Гайера просуществовал до 1925 года и был снова преобразован в развлекательную площадку; сам Гайер погиб в последствии в концлагере Маутхаузен.

В следующий раз венская публика увидела уже зарекомендовавшую на немецких сценах пьесу Кайзера «С утра до полуночи». На гастролях театра Рейнхарда в Вене пьеса Кайзера была показана в декабре 1917 года. Ключевой фигурой гастролей был актер Макс Палленберг, исполнявший в постановке Кайзера роль Кассира. Палленберга, одного из наиболее известных немецкоязычных актеров 1910–1920 гг, выходца из австрийской театральной среды, добившегося признания именно в Германии, можно считать «последним гениальным актером-импровизатором» [9, с. 17]. Гуго фон Гофмансталь называл его «самым странным из всех актеров» [9, с. 18]. Палленберг умел использовать свой комедийный дар как для создания комических образов, так и для воплощения сложных характеров. Его самобытность и отказ от прямого следования за драматическим текстом побудили философа Хельмута Фалькенберга посвятить свое исследование «О сути актерского искусства» (1918) именно этому актерскому дарованию. Будучи потомком русских евреев, Палленберг сохранил свойственное культуре предков амбивалентное восприятие мира. По мысли философа, этот австрийский актер не боялся признать несоответствие абстрактной художественной идеи и ее «материального», телесного воплощения в театре. Новаторство Палленберга состояло в том, что он, по выражению философа, смог передать на сцене «комическое несовершенство тела» и «трагическое совершенство души» [9, с. 17].

Покинув родительский дом в 16 лет, нигде не обучаясь актерскому ремеслу, Палленберг несколько лет провел в Баварии, странствуя с балаганным театром, пока на него не обратил внимание венский театральный деятель Йозеф Ярно (1866–1932), руководивший на рубеже веков двумя столичными театрами — театром в Йозефштадте и Театром Комедии. Однако первый венский контракт был тут же расторгнут, поскольку актер отказывался вписываться в игру ансамбля, а его приземистая фигура, невыразительное лицо и хриплый голос были далеки от сценического представления о «красивом». Известности он добился, сотрудничая с мюнхенскими и берлинскими театрами и опереттами. Макс Рейнхард, которого Палленберг считал самым гениальным театральным деятелем Европы [9, с. 52], пригласил Палленберга в 1911 году в свой ансамбль. Через Рейнхарда, способствовавшего продвижению драматургии экспрессионизма (прежде всего, Штернхайма, Толлера, фон Унру и Кайзера), Палленберг познакомился с новым художественным движением и исполнил ряд ролей в экспрессионистских пьесах.

Появившись в Вене после долгого перерыва, Рейнхард представил обширную программу гастролей, рассчитанную на полтора месяца. Палленберг играл в двух шванках, имевших большой успех в Берлине, а завершались гастроли воплощением нового сценического образа — Кассира в пьесе «С утра до полуночи» Георга Кайзера. Сохранилось высказывание актера о пьесе, построенной на резкой смене ситуаций, приводящих главного героя к жизненному краху: «Не правда ли, это чудесно! Этот захватывающий ритм пьесы, не позволяющий свободно вздохнуть. Это драматическая ярость...» [9, с. 50]. По отзывам критики, игра Палленберга поражала «точностью и силой» [10]. Темперамент Палленберга соответствовал

хаотичному движению на сцене. Однако если берлинские зрители были уже ознакомлены со структурой и содержанием экспресионистических произведений, то венская публика была менее подготовленной и не поняла произведение Кайзера: в зале раздавались удивленные возгласы, а монолог в конце первой части перебивался смехом из зала. Палленберг был настолько рассержен, что высказал вслух свое раздражение коллеге по спектаклю [10]. Пьесу сыграли всего три раза.

Более существенную роль в продвижении Георга Кайзера на австрийской сцене сыграли Раймундтеатр и Немецкий Фолькстеатр в Вене. Первой попыткой создания художественной сцены для венской буржуазии был Штадттеатр (Городской театр), учрежденный прославленным Генрихом Лаубе. Лаубе руководил Штадттеатром после того как покинул Бургтеатр, не приняв изменение эстетической программы главного театра империи на более консервативную. После пожара 1884 года, разрушившего Штадттеатр, в Вене отсутствовала сцена, которую можно было бы считать культурным оплотом простых горожан и буржуазии. В городе остро назрел вопрос о создании демократического по своему репертуару и ценовой политике театра. Таким образом, история возникновения Фолькстеатра значительно отличается от истории других известных венских театров: Театр ан дер Вин, театр в Йозефштадте и Карлстеатр были осуществленной мечтой своего основателя. Для создания же Фолькстеатра был собран комитет, члены которого обсуждали концепцию, выбирали здание и, что особенно важно, будущего директора театра. Первый проект театра был представлен в апреле 1887 года, однако открытие состоялось только в 1889 году. Основой репертуара должен был стать «фольксштюк» — народная пьеса в духе Нестроя, Раймунда и их последователей. Но городская публика демонстрировала явное равнодушие к народной театральной традиции и постепенно в репертуаре возобладала проверенная временем европейская и национальная классика (Шекспир, Мольер, Штифтер, Грильпарцер) и современная пьеса (Шоу, Ибсен, Стриндберг, Гауптиман, Чехов, Пиранделло, Шницлер, Чокор). С 1920 по 1930 год в Фолькстеатре было поставлено 7 пьес Георга Кайзера, причем одна из них («Бульварное чтиво») в двух интерпретациях. В феврале 1920 года там состоялась премьера пьесы Кайзера «Пожар в опере» (режиссер Бернхард Райх). Других сведений о этой постановке не сохранилось.

Расцвет Фолькстеатра связывают с периодом деятельности Альфреда Бернау (1879–1950, настоящая фамилия Брайдбах), начинавшего как актер-любитель на сценах Аахена и Гейдельберга, а затем ставшего руководителем театров в Кельне и Мангейме. Свои размышления о современном театральном пространстве, способном объединить словесное, музыкальное и пластическое выражение, он закрепил в патенте на «вращающуюся сцену» (1914). С сентября 1915 года Бернау был директором Камерного театра на Ротертурмштрассе в Вене. Его успешная деятельность в рамках этой труппы способствовала тому, что в 1918 году, комитет, управлявший работой Венского Фолькстеатра, принял решение о приглашении Бернау в качестве директора и главного режиссера театра. Бернау видел свою задачу как руководителя демократического театрального союза в ориентации на новейшую драматургию и усвоение ее публикой. Для этого он орга-

низовывал воскресные просветительские лекции, призванные объяснить суть новых драматических форм. Еще одной отличительной чертой его руководства было активное привлечение знаменитостей для участия в ряде постановок: так, с Фолькстеатром сотрудничал Александр Моисси, Тилла Дюрье, Макс Палленберг, Леопольдина Константин и другие. Уже после первого театрального сезона комитет Фолькстеатра признал, что тонкое чутье в выборе современной драматургии и талантливая режиссура нового директора «делают существование Фольстеатра неотъемлемым атрибутом Вены» [11, с. 40]. С приходом Бернау в столице империи произошел «ренессанс Ведекинда и Стриндберга» [12, с. 36]. В постановках «Антигоны» Газенклевера и «А Пипа пляшет» Гауптмана летом 1919 года была впервые использована сконструированная по модели Бернау вращающаяся сцена. Ее задача заключалась, прежде всего, в наиболее эффектном размещение массовых сцен в театральном пространстве, однако критика увидела в этом лишь эпигонство по отношению к Максу Рейнхарду [11, с. 41].

Особый интерес Бернау вызывали пьесы на актуальные темы — война и пацифизм, спасение человечества, проблема индустриализации общества и социальных конфликтов. Поэтому обращение к пьесе «Газ» (1918) Георга Кайзера было вполне закономерным. Премьера состоялась 27 ноября 1920 года. В постановке участвовал ряд актеров, перешедших вслед за режиссером из Камерного театра. Рецензенты отмечали актуальность и эффектность тенденциозной пьесы «наиболее востребованного вождя экспрессионизма» [13, с. 6]: «самые благородные устремления освобождения человечества нашли здесь выражение в яростном драматическом языке» [13, с. 6]. Пьеса оценивалась как чрезвычайно театральная; впечатление, произведенное на публику, — значительным. Режиссура Бернау основывалась на упрощении сценического движения и лаконичной сценографии. К премьере Фолькстеатром было выпущено издание пьесы с гравюрами Гарри Гауфера, подготовленное знаменитыми Венскими мастерскими.

В 1920-е годы распространение драматургии Кайзера в Вене связано, прежде всего, с деятельностью Рудольфа Беера (1889–1938), выходца из Граца, посещавшего в 1903 году семинар Макса Рейнхарда в Берлине, а затем успевшего накопить опыт руководства театром в Пруссии и Шлезии. С 1918 по 1921 год он руководил Объединенным немецким театром города Брно. Именно в этом провинциальном театре бывшей Австро-Венгерской империи за месяц до показа первой части «Газа» в Вене, состоялась мировая премьера второй части «Газа» (1919). Премьера, состоявшаяся 20 октября 1920 года, не вызвала столько внимания рецензентов и публики как последовавшая за ней постановка Бернау, но помогла упрочить имя Кайзера в числе наиболее значимых немецких драматургов 1920-х годов. Обе части драмы объединяют те признаки, которые принято считать экспрессионистическими: понятия «преображения человека» и «массы», стилизация сценического пространства, типизация действующих лиц, ритмический язык и телеграфный стиль речи — то, что Альфред Керр называл «лирикой экспрессионизма на сцене» [14, с. 787]. Во второй части трагедии Кайзер обостряет эти признаки: речь персонажей сокращается до обрывочных междометий, затрудняющих восприятие текста, в число персонажей включены «фигуры в синем» и «фигуры

в желтом», что уже на уровне физического восприятия цвета являет собою идею антагонизма. Драматург отмечал в письме жене в 1920 году, что эта пьеса «слишком сильна по своему воздействию» [15, с. 160] для обычного зрителя. Однако в опубликованной три года спустя в венской Нойе Фрайе Прессе статье «Кризис драмы» Кайзер закреплял за новым драматическим искусством способность вызывать сильное потрясение: «Драма современности опять стала произведением искусства и обрела художественную ценность. В экспрессионизме свет доминирует над мраком, слово над бормотанием, вечность надо сиюминутностью. ...Сила драмы экспрессионизма настолько велика, что она способна преодолеть поколения, не потеряв ни грамма своей мощи» [16, с. 919].

С 1921 года Рудольф Беер занимал пост директора Раймундтеатра, а в 1924 году он сменил Бернау на посту директора Венского Фолькстеатра. До 1932 года он совмещал руководство двумя сценическими площадками, регулярно выпуская, в том числе, спектакли по драматургии Кайзера. В диссертации Штефании Фельдшу, посвященной деятельности Рудольфа Беера в этих двух театрах, есть упоминание о череде пьес Кайзера, поставленных в им Раймундтеатре: она называет «Давида и Голиафа», «Канцеляриста Крелера», «Жиль и Жанну» и обе части «Газа» [17, с. 29], однако более полных сведений о данных постановках пока не собрано. Раймундтеатр, основанный в 1896 году, на протяжении более двух десятилетий оставался театром оперетты; драматические спектакли появлялись в репертуаре театра не часто и лишь в дневное время. Когда Беер возглавил эту сцену в 1921 году, Вена и изменившееся австрийское государство находились в тяжелейшей экономической и политической ситуации. Многие венские театры в этот период закрывались — временно или на совсем; некоторые из них были преобразованы в кинозалы. Однако главный режиссер Раймундтеатра Рудольф Беер сделал главную ставку на современную европейскую и национальную пьесу и его стратегия оправдалась. Театр, не имевший государственной поддержки, смог обрести финансовую стабильность и завоевать популярность у публики. Будучи руководителем театра, Беер не боялся самых смелых экспериментов, так, например, он пригласил знаменитого актера и режиссера Александра Моисси для постановки в 1927 году «Комедии счастья» Николая Евреинова. Моисси сыграл в этом спектакле и главную роль.

Деятельность Рудольфа Беера в Фолькстеатре с 1924 по 1932 гг. также означала успешный и содержательный период этой сцены [12, с. 41]. Беер смог решить важнейшие художественные и финансовые задачи театра; помимо этого, он возглавлял класс актерского мастерства в Венской Академии музыки и изобразительного искусства, способствуя формированию новых актерских дарований для своей труппы. Его ученица и актриса его труппы Лина Лоос, жена прославленного венского архитектора Адольфа Лооса, говорит о суровости Беера-режиссера, вспоминая такой эпизод: когда она посетовала, что у нее на одно и то же время назначены репетиции и в Раймундтеатре, и в Фолькстеатре, он, не раздумывая, ответил: «актрисы, которые не могут быть одновременно в двух разных театрах, мне не нужны» [18, с. 65]. Как вспоминает Лина Лоос, Беер был всецело погружен в процесс создания спектакля и строго регламентировал жизнь всей труппы; как

истинный фанатик своего дела, он отличался отсутствием снисхождения к человеческим слабостям. Однако установленная им строгая дисциплина оправдалась активным творческим процессом в двух театрах, выпускавших премьеры почти каждый месяц.

Как отмечает исследователь деятельности Фолькстеатра с момента его основания до 1960-х годов, первенство по популярности среди современных драматургов делили Георг Кайзер и Луиджи Пиранделло [19, с. 51]. Среди пьес Пиранделло, поставленных в период правления Беера, автор исследования указывает «Шесть персонажей в поисках автора», «Генрих Четвертый» (под названием «Живая маска») и «Наслаждение в добродетели». Георг Кайзер был представлен пятью пьесами: с 1924 по 1930 гг. Беер поставил сатирическую комедию «Бульварное чтиво» в двух версиях, пьесу-антиутопию «Гатс», комедию «Отважный моряк», а комедия «Бумажная мельница» и социальная драма «Ясновидение» были выпущены в этот период другими режиссерами Фольсктеатра.

Особое внимание Рудольфа Беера привлекла пьеса Кайзера «Бульварное чтиво. Комедия с прологом и тремя действиями двадцать лет спустя», к которой он обращался дважды. Сюжет пьесы почерпнут из газетной заметки о похищении ребенка из аристократического семейства. Первая постановка Беера состоялась в сентябре 1924 года. Рецензент «Винер Цайтунг» так комментирует выбор драматургического материала: «это пьеса, которую публика ждет и требует, которую она заслужила и которую она встречает бурными аплодисментами» [20]. Мишенью этой сатиры становится так называемая «чистокровная аристократия» и актуальные вопросы взаимоотношений мужчины и женщины: сын нищенки приравнивается к наследному принцу, а покинутая женщина спустя десятилетия празднует триумф над морально уничтоженным обидчиком. Подобный сюжет мог бы выглядеть совершенно банальным, если бы не намеренное усиление его китчевой основы — так, постановка Беера начиналась с проекции титров на экран, расположенный в глубине сцены, а тапер играл на фортепиано незамысловатые мелодии, усиливавшие эффект кинематографической условности. Хотя ядро комедии составляют глубокие противоречия в структуре персонажей и в их взаимоотношениях, публика, по замечанию рецензента реагировала, как правило, на более поверхностные раздражители, например на декорации Ханса Креана с забавным изображением феодального замка, или на повторявшиеся на протяжении всего вечера комические высказывания англичанки Мисс Грув. Успех спектакля, показанного около 20 раз в течении сезона 1924–1925 гг., заставил режиссера обратиться к тому же материалу еще в 1927 году, однако вторая интерпретация не была столь же востребованной.

В 1925 году Рудольф Беер рискнул поставить пьесу Кайзера, до этого не имевшую выхода на сцену, — антиутопию «Гатс». В проспекте к премьере, состоявшейся 9 апреля, сообщалось, что речь идет о развитии идеи, зародившейся в «Коралле» и развивавшейся в обеих частях «Газа», что позволяет говорить не о трилогии, а о тетралогии по замыслу Кайзера. Однако рецензент «Винер Цайтунг» скептически подмечает, что если эти пьесы что-то и объединяет, то это «движение авторского сознания по нисходящей линии» [21]. Пьеса, в центре

которой лежит сюжет о препарате, изобретенном гениальным ученым и способном контролировать численность населения планеты, чрезмерно наполнена аллюзиями на актуальные темы современности — от проблемы перенаселения мегаполисов и безработицы до вопроса принудительной стерилизации преступников и вопроса ответственности гениев. Эти проблемы решаются (или, точнее, не решаются) в рамках важнейшего экспрессионистического мотива о спасении человечества. Режиссура Беера была построена на работе с активно менявшимися световыми и звуковыми сигналами (например, оружейными выстрелами). В основе сценографии Гарри Тойбера лежали абстрактные геометрические формы. Неожиданным было существенное сокращение действующих лиц по сравнению с драматическим текстом, словно, как иронизирует рецензент, «препарат Гатс начал свое действие» [21]. Непонятым критикой остался эпизод в начале второго действия (сцена перестрелки), «который мог стать наиболее эффектным, но режиссер предпочел погрузить сцену в этот момент в полнейшую тьму» [21]. При этом со сцены распространялся запах пороха. После первого и второго акта публика активно вызывала автора на сцену: в программке было заявлено присутствие драматурга в зале, однако его не оказалось. Как пространно рассуждает рецензент в начале своего отзыва, эстетическая ценность представленного сочинения Кайзера остается сомнительной, однако оно еще раз подтверждает «сконструированную природу его драматургии» [21].

Постановки комедии Кайзера «Отважный моряк» (Рудольф Беер, 1926), комедии положений «Бумажная мельница» (режиссер Ганс Швайнкарт, 1927) и социальной драмы «Ясновидение» (режиссер Карл Форест, 1930) нельзя назвать значимыми ни для Кайзера, ни для истории Фолькстеатра. Воплощение пьес драматурга на австрийской сцене не породило театральных шедевров, сопоставимых с работами Артура Хелмера или Юргена Фелинга в Германии, однако австрийские театры способствовали утверждению в театральной среде имени этого неоднозначного драматурга-одиночки. Именно в Вене его драматургия была впервые показана на сцене («Дело ученика Вегезака», 1915 год.); усилиями австрийских режиссеров состоялись мировые премьеры драматургии Кайзера (второй части «Газа» и пьесы-утопии «Гатс»). Стиль австрийских постановок Георга Кайзера во многом соответствовал интерпретации этого автора на немецкой сцене и свидетельствовал о зарождении нового экспрессионистического театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Walach D.* Georg Kaiser: Die Bürger von Calais. Die Idee von der Freiheit des Menschen. Interpretationen Dramen des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam, 1996. 142 s.
2. *Paulsen W.* Literatur aus Literatur: Die Technik der Sprache und die Technik der umkehrbaren Thematik in Kaisers Frühwerk. Georg Kaiser. Eine Aufsatzsammlung nach einem Symposium in Edmonton/Kanada. Hg. V. Holger A. Pausch. Berlin, 1980.
3. *Kaiser G.* Von Morgen bis Mitternacht. Hg. von W. Huber. Stuttgart, 1965.

4. *Diebold B.* Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlagsanstalt, 1924. 143 s.
5. *Willeke A.* Georg Kaiser and the Critics. Columbia: Camden House, 1995. 198 p.
6. *Grünwald vel Safir A.* Die Wiener Freie Volksbühne. Diss., Wien, 1932. 123 s.
7. *Krivanec E.* Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien: Transkript Verlag, 2012. 375 s.
8. Reichspost. 12 Februar.1915.
9. *Ahrens U.* Max Pallenberg. Untersuchungen zu seinem Bühnenstil. Diss., Berlin, 1972. 89 p.
10. Arbeiter Zeitung. 16 Dezember.1917.
11. *Simek U.* Stilbühne, Massenszenen und Bühnenmusik. Theater im Zeichen des Expressionismus. 1918–1924 Direktion Alfred Bernau // Volkstheater 100 Jahre. Theater. Zeit. Geschichte. Hg.von Ulf Birbaumer. Wien, München, 1989.
12. *Rollet E.* Sechzig Jahre Volkstheater // 60 Jahre Volkstheater. Hg.v. der Volkstheater GmbH. Wien, 1959.
13. Wiener Zeitung. 28 November.1920.
14. *Kerr A.* «Ich sage was zu sagen ist». Theaterkritiken 1893–1919. Hg. G. Rühle. Frankfurt a. M. 1998. Der Tag. 27.Februar. 1919.
15. Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser. Briefe 1916–1933. Hg. von Gesa M. Valk. Leipzig, 1989.
16. *Rühle G.* Zeit und Theater vom Kaiserreich zur Republik. 1913–1925. Bd. 1. Berlin, 1973.
17. Feldschuh St. Rudolf Beers Tätigkeit am Raimundtheater und Deutschen Volkstheater in Wien 1921–1932. Diss., Wien, 1937.
18. *Loos L.* Erinnerungen // 60 Jahre Volkstheater. Festschrift. Hg. von Volkstheater GmbH. Wien, 1959.
19. *Fontana O. M.* Volkstheater Wien 1889–1964. Wien, 1964.
20. Wiener Zeitung. 27 September.1924.
21. Wiener Zeitung. 10 April.1925.

УДК 7.01.:792.8

И. И. Крымская

ИСТОРИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВОПЛОЩЕНИЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК»

Идея синтеза искусств, зародившись еще в Древней Греции, легла в основу вагнеровского понятия Гезамткунстверк[1] (Gesamtkunstwerk), которое затем восприняли и по-своему отразили многие деятели искусства. Концептуально развиваясь в эпоху модерна, эта идея проходит затем красной нитью через весь XX век к нашему времени. Современное искусство основательно расширило круг различных способов художественного выражения и используемых материалов, прежде не относившихся к искусству, и это дает возможность сказать, что вагнеровский Gesamtkunstwerk восторжествовал в большинстве его форм. Хеппенинг и энвайронмент, флюксус, перформанс, инсталляция, медиаискусство, мультимедийные шоу — все это синтетические формы искусства.

В начале 20-го века художник Василий Кандинский активно и плодотворно занимался развитием идеи «синтетического действа». Он писал стихи, интересовался музыкой и театром и, ощущая взаимосвязь между разными видами искусства, работал над созданием своих «сценических композиций»...

* * *

Пьеса «Желтый звук» (которая сначала имела название «Великаны», затем «Желтый цветок») была создана В. Кандинским в 1908–1909 гг. наряду с двумя другими — «Зеленый звук», «Черное и белое». Вместе все три были объединены названием «Введение» и написаны на русском языке. Позже, в 1912 году «Желтый звук» был несколько расширен и опубликован в альманахе «Синий всадник» уже на немецком языке как самостоятельное произведение. Русский перевод этой публикации появился только в 1996 году вместе с переводом самого альманаха (перевод З. С. Пышновской) [1], хотя был вариант перевода фрагментов «Желтого звука» С. Эйзенштейном в статье 1940 года «Вертикальный монтаж» [2].

«Желтый звук», как и написанную в 1914 году еще одну пьесу — «Фиолетовый занавес», Кандинский назвал «сценической композицией». Известны его живописные Композиции, общим числом десять, написанные с 1910 по 1939 гг., первые семь из которых созданы в период с 1910 по 1913 гг. Примерно в это же время — с 1909 по 1914 гг. художником создаются все театральные произведения. «Самое слово композиция вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать „Композицию“», — писал Кандинский

---

[1] Gesamtkunstwerk — нем. «совокупное художественное произведение» (gesamt — целый, общий, совокупный, die Kunst — искусство и das Werk — дело, труд, работа).

в своей книге «Ступени. Текст художника». И далее: «С самого начала уже одно слово «Композиция» звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как легкомысленно зачастую с ним обращаются» [3, с. 277]. И мы понимаем, что «Композиция» для Кандинского — это не просто структура, придающая единство и цельность, каждая Композиция — это декларация его художественных идей. Его живописные Композиции, которые в иерархии жанров, разработанной самим художником, представляли собой наивысшую ступень после Импрессий и Импровизаций [4, с. 107–108], имеют впечатляюще большой формат, трансцендентное предъявление образа с нарастанием абстрактного от первой Композиции к последующим.

Видимо, того же Кандинский хотел и от своих сценических композиций, называя их «первыми произведениями монументального искусства» [4, с. 95]. Кандинский здесь воплощает свою давнишнюю мечту о взаимодействии искусств. Но наряду с традиционным пониманием синтеза искусств, стремящимся к стилистическому единству пространственных и временных форм, у Кандинского имеет место также и синестезия — понятие, которое нашло себе применение не только в психологии, но и в искусстве как некое метафорическое «удвоение» чувственности при взаимодействии художественных средств разных искусств, усиление их эмоционального воздействия через «со-представление», «со-чувствование». «Сценическая композиция станет возможной при содействии и противодействии» [4, с. 95] трех элементов: музыкального движения, живописного движения и движения художественного танца.

Кандинский утверждал, что материализм 19-го века привел театр к специализации «трех окаменелых сценических произведений». Это драма, опера и балет, в которых средства выражения — внешние. Кандинскому же хотелось «внутреннего звучания материальных форм (предметов, движений, тонов музыкальных и красочных)» [5], связанных друг с другом по необходимости. Это он хотел видеть в «Желтом звуке», наблюдая что-то подобное в спектаклях Мюнхенского художественного театра под руководством Георга Фукса, где шли постановки символических пьес на фоне цветных плоскостей. Идеи Фукса о реформе театра были созвучны идеям Кандинского, который сам хотел создать «театр будущего». На пути к созданию «Желтого звука» Кандинского также вдохновляли танцы Жака Далькроза и Айседоры Дункан, пантомимы Макса Рейнхарда, «театр теней» Востока и театр марионеток.

«Желтый звук» трактовался Кандинским как «внелитературная музыкальная драма», «колористическая драма». Это синтез пантомимы, танца, слова, музыки и освещения сцены. Художник вставил в текст сценария собственные стихи. В варианте, который принято считать окончательным (из «Синего всадника») шесть картин с введением. Действующие лица: пять желтых великанов, ребенок, мужчина в черном, люди в свободных одеяниях, люди в трико, неопределенные существа. Действие сопровождается хором за сценой с ведущим тенором и оркестром, тоже за сценой.

Пьеса бессюжетна, связана с традициями символизма. Это, собственно, развернутая метафора, стоящая в одном ряду с некоторыми «стихотворениями

в прозе» из «Klange» («Звуки»)[1], которые подготавливались к изданию в то время, когда «Желтый звук» существовал в начальных набросках.

До сих пор идут дискуссии о том, какой же все-таки смысл вложил Кандинский в это знаковое для него произведение. Исследователь Л. Правоверова пишет, что «Кандинский не оставляет попыток возродить синкретизм древних мистериальных действ в полном объеме, возлагая эту роль на «сценические композиции»» [6, с. 96]. Если внутреннее содержание «Желтого звука» вобрало в себя дохристианский, «земной» этап развития мира (появление желтого цветка, знаменующего начало земной истории), то великан, вырастающий как подобие гигантского креста на фоне таинственной цветосветовой игры форм в финале композиции, воссоздает космический смысл событий Голгофы.

Доктор искусствоведения Б. Соколов видит в действии «Желтого звука» апокалипсические и мессианские события, а появление желтого цветка трактует как знак «духовного оживотворения» [7, с. 239] (в картине на стекле «День Всех Святых» (1911 г.) Кандинский изобразил то мгновение в истории, когда ангел уже вострубил о конце света и о восхождении в «Царство Духовного»: в ладье, движущейся по волнам потопа, собрались все наиболее почитаемые святые русской земли; над ними возвышается огромный желтый цветок).

Как символический показ обряда потери невинности при покровительстве высших небесных сил трактует «Желтый звук» искусствовед В. Турчин [8, с. 79]. Ему вторит американская исследовательница П. Вайсс, автор монографии «Кандинский и старая Россия. Художник как этнограф и шаман», отмечая, что некоторые места сценария «Желтого звука» напоминают камлание — обрядовое действие шамана. Еще будучи студентом Московского университета, Кандинский занимался этнографией и ритуальные формы посвящений и празднеств, сохраняющиеся в народных верованиях и обычаях коми-зырян, были ему знакомы не понаслышке. В ряде мест есть ремарки, предлагающие участникам хора кричать «как одержимые» и издавать произвольные звуки; в других местах встречаются бессмысленные, неудобопроизносимые слова и фразы (например: «калязимунафаколя»), напоминающие глоссолалии.

Российские музыковеды В. Холопова и Е. Чигарева, исследователи творчества А. Шнитке, считают, что композиция «Желтый звук», хотя они признают в ней некую ритуальность, не связана ни с религией, ни с фрейдизмом, с которым охотно взаимодействовал экспрессионизм. В фигурах пяти великанов, черного человека они увидели черты учения об архетипах К. Юнга [9, с. 89].

«Неуклюжим» назвал символизм «Желтого звука» ученый и пионер светомузыки Б. Галеев [10, с. 349], а С. Эйзенштейн выразился еще резче: «Отсутствующее конкретное содержание произведения в целом передать невозможно в виду отсутствия как конкретности, так и... содержания» [2, с. 214]. Режиссер считает, что Кандинский намеренно использует метод «показывать лишь абстрагированные «внутренние звучания», освобожденные от всякой внешней темы» [2, с. 215]. Он

[1] Сборник стихов В. Кандинского, включающий 38 стихотворений на немецком языке (некоторые из которых написаны в прозе), а также 56 гравюр на дереве.

считает, что этот метод стремится к разъединению элементов формы и содержания, упраздняя все предметное и тематическое. «Отказать подобным композициям в неясном, смутном, — в основном неопределенно беспокоящем воздействии трудно. Но... и только» [2, с. 215]. Но ведь Кандинский, скажем мы, и был «беспредметником». Недаром его прозвали отцом-основателем абстрактного стиля в живописи. Корень такого непонимания Эйзенштейна лежал, очевидно, в царившей тогда по всему миру политической обстановке, которая заглушала или жёстко давила любую авангардную деятельность. Причинами отката к традиционности были и экономические кризисы, и созревание фашизма в Европе, и ориентирование руководства СССР на соцреализм в искусстве. И Вторая мировая война здесь тоже сыграла немаловажную роль...

Музыкальную часть сценической композиции «Желтый звук» Кандинский поручил Фоме Александровичу Гартману, русскому композитору, который за границей звал себя на немецкий манер Томасом фон Гартманом, а на французский — Томасом де Гартманом (Thomas de Hartmann). Он учился в Московской и Санкт-Петербургской консерваториях у С. Танеева, А. Аренского по композиции, у А. Есиповой по фортепиано. Приобрел определенную известность после постановки в Мариинском театре балета «Аленький цветочек» в 1907 г. В Мюнхене совершенствовал композиторское мастерство у Ф. Мотля.

Гартман и Кандинский были близкими приятелями, дружили семьями. Кандинский ценил своего друга как хорошего композитора. Он подробно излагал Гартману свое представление о музыке к «Желтому звуку» в письмах, при личных встречах они вместе набрасывали музыкальные эскизы. К сожалению, Гартман, по собственному признанию, сделал только черновой музыкальный набросок к композиции, поясняя, что музыкальная форма и оркестровка зависят от типа театра, который бы принял пьесу. Но ни один театр пьесу не принял. Музыка Фомы Гартмана была утеряна во время Первой мировой войны, осталось лишь несколько страниц. «То, что «Желтый звук» не был поставлен, было только полезно для сохранения авторитета Кандинского: реализация могла быть крайне дилетантской, не исключено, что для публики даже смешной» [8, с. 75]. Не пришло еще время для подобных «произведений монументального искусства», столь определенно предвосхищающих современную мультимедийность, интерактивность, требующих для реализации высокотехнологичную техническую среду (визуальную — проекционная и световая техника, многослойные экраны, звуковую — многоканальные системы). Это было только лишь предчувствие, предвосхищение, вера в «новые технологии», появившиеся на рубеже веков — кино, автомобили, самолеты, наконец, электричество. После бурных, инновационных 1910-х-1920-х годов для театра наступило время реакции, возврата к традиции «живого театра», продлившееся до 1950-х.

* * *

Композиция «Желтый звук» Василия Кандинского ждала своего сценического воплощения почти 60 лет. При жизни художника постановка пьесы так и не была осуществлена — «колористические драмы» раннего авангарда с большим трудом

находили понимание. Такая же судьба ждала тогда многие произведения: «Счастливую руку» А. Шенберга, «Лулу» А. Берга.

Первая попытка постановки «Желтого звука» должна была состояться в Мюнхенском Художественном театре (Künstlertheater) в конце осени 1914 года. Этот проект предложил Кандинскому Хуго Балль, драматург Мюнхенского камерного театра (Münchner Kammerspiele) и основатель дадаистского движения, который познакомился с Кандинским по случаю публикации альманаха «Синий всадник» и книги «О духовном в искусстве». Вторая попытка должна была состояться в 1922 году в Берлине в Народном Театре (Volksbühne). В одном из писем, отправленных 24 января 1937 года историку искусства Гансу Гильдебранду, Кандинский вспоминает о второй попытке: «не война помешала мне, а мой композитор Ф. Гартман, который в то время был недосягаем. Таким образом, я должен был отказаться. Я вдруг вспомнил, что был еще и третий раз: Шлеммер хотел показать отрывок из постановки. И снова проект сорвался...» [11, с. 190]. Третья попытка должна была иметь место в Баухаузе в 1927 году. Еще одна инициатива поставить «Желтый звук» принадлежала Фоме Гартману, который настойчиво, но безуспешно предлагал ее Константину Станиславскому, режиссеру Московского Художественного театра, показывая сценические эскизы Кандинского. Гартман пояснил, что пьеса «даже не была понята» [12, с. 148]. Были идеи предложить «Желтый звук» В. Мейерхольду.

Если в первой половине XX столетия дерзким замыслам Кандинского не суждено было осуществиться, то в течение второй половины XX и начала XXI веков постановок было уже около десятка. В 1972 г. на ретроспективе Кандинского в музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке, в театре при музее (Peter B. Lewis Theater) прошло первое в современной истории представление сценической композиции «Желтый звук». Для этого была приглашена американская труппа «ZONE» (Visual Theater group). «ZONE» была организована в 1967 г. супругами Рос и Харрисом Бэррон (Ros and Harris Barron) и Аланом Финнераном (Alan Finneran) как группа единомышленников для создания «интегрированных визуальных театральных представлений» с элементами новых технологий. Их спектакли (с такими названиями, как «Computer Theater», «Beyond Bauhaus Theater») представляли собой синтез современной пластики и электронной музыки с достижениями проекционной и компьютерной техники. Это было время зарождения мультимедийных шоу, интерактивных перформансов, активного развития сценического дизайна. Одним из пионеров мультимедийных шоу был Энди Уорхол, создавший в 1966 г. «Exploding Plastic Inevitable» («Взрывная пластиковая неизбежность») — яркое представление, сочетавшее перформанс актеров, живое выступление рок-музыкантов, проецирование кинофильма самого Уорхола и новейшие достижения сценического освещения. В 1971 г. группе «ZONE» дали грант на постановку сценической композиции Кандинского «Желтый звук». Сами они называли это «адаптацией заметок Кандинского», подчеркивая тем самым, что режиссеры не претендуют на исторический аутентизм, если вообще он возможен по отношению к пьесе, автор которой заглянул в далекое будущее.

Музыка Фомы Гартмана на тот момент считалась утерянной, так, во всяком случае, утверждала вдова Гартмана Ольга Аркадьевна Гартман (в девичестве Шумахер)[1]. Новую музыку к постановке в музее Гуггенхайма создал молодой американский композитор, ныне профессор Брауновского Университета в Провиденсе Джеральд Шапиро. Это была «серьезная электронная музыка», созданная с помощью синтезаторов Moog и ARP и записанная на магнитную ленту[2]. К сожалению, аудио- и видеозаписи не сохранились.

Критика отнеслась к постановке не слишком снисходительно, отдавая, однако, должное технической стороне, в которой «есть несомненное очарование оказаться объятым этим неземным миром» [13]. Было отмечено продуманное использование современной мультимедийной техники, впечатляющие сценические трюки, эффектное использование прожекторов, под светом которых предметы словно меняли свою текстуру.

«Монолитные геометрические фигуры в форме клиньев и арок, а также огромные блиноподобные лица», изображающие, очевидно, желтых великанов Кандинского, напомнили критику фигуры американского театра «Bread & Puppet»[3], имеющего огромное влияние на культурную и политическую жизнь Америки. Автор статьи замечает, что если гигантские фигуры «Bread & Puppet» — это метафоры качеств человеческой натуры, то «ZONE» трактует их как роботов, статуи без чувств и эмоций. Но это как раз то самое, что и предполагал Кандинский, чьи великаны «очень медленно поворачивают друг к другу головы и производят простые движения руками» [1, с. 77].

«Желтый звук» Рос и Харриса Бэррон общался со зрителями больше визуально, нежели вербально, партия хора, по-видимому, отсутствовала. «Наши глаза часто приятно удивлялись, тогда, как уши парализовало от абразивного звука», — писал тот же критик. Движения танцоров, бутафория — все это напоминало манеру танцовщика и хореографа-импровизатора Элвина Николаи очеловечивать объекты и дегуманизировать людей.

Эта «мировая премьера» прошла совсем тихо и незаметно и просто не была оценена по достоинству. В ряде источников нет о ней даже упоминания, словно и вовсе не было. Группа «ZONE» после представления 12 мая 1972 г. распалась.

В следующем, 1973 г., идея написать музыку к «Желтому звуку» пришла нашему соотечественнику Альфреду Шнитке. Уже не представляется возможным узнать, слышал ли что-нибудь Шнитке о постановке в музее Гуггенхайма. Предположим, что да. «Рождественский обратился ко мне с предложением сочинить что-нибудь для своего предстоящего концерта. В нем предполагалось исполнить произведения, созданные как некий образный альянс с определенными живописными полотнами, и отсюда возникала мысль провести его под девизом

---

[1] Материал из личного архива автора. Х. Бэррон — И. Крымской. Письмо от 16. 09. 2014 (e-mail: ilonapokrovska@yandex.ru)

[2] Материал из личного архива автора. Дж. Шапиро — И. Крымской. Письмо от 23. 09. 2014 (e-mail: ilonapokrovska@yandex.ru)

[3] Американский театр, основанный в 1962 г. Питером Шуманом. В спектаклях театра участвуют гигантские марионетки.

«Музыка и живопись». Рождественский же предложил мне в качестве темы использовать полотна Клее» [14, с. 68]. Но Шнитке взял сценарий Кандинского из альманаха «Синий всадник», который сам перевел с немецкого языка. Очевидно, он предполагал, что «Желтый звук» будет исполнен не только на концерте, предложенном Рождественским, поскольку сразу намеревался написать его и как концертную, и как сценическую вещь. Первая редакция (1973–74 гг.) написана для камерного состава (9 музыкантов) и магнитной ленты [15]. Первое исполнение должно было состояться на фестивале современной музыки «Fetes Musicales» в Сент-Боме, Прованс, Франция, который ежегодно, с 1970 г. организовывал французский пианист и музыкальный функционер Жан-Пьер Арманго. Он учился в свое время у Станислава Нейгауза в Московской консерватории, приезжал с концертами в СССР, и, очевидно, был знаком со Шнитке. Во всяком случае, именно ему была передана партитура «Желтого звука» [15]. В. Холопова в книге «Композитор Альфред Шнитке» описывает драматическую ситуацию в Союзе Композиторов, когда Шнитке, Денисова и Губайдулину не хотели выпускать за границу на фестиваль (какой конкретно это был фестиваль, не указано, но можно догадаться, что именно в Сент-Боме), и как Хренников устроил скандал Всесоюзному агентству по охране авторских прав (ВААП), узнав, что партитура «Желтого звука» уже отправлена на Запад этой организацией [16, с. 118]. Как партитура оказалась на Западе уже не важно, главное, исполнение состоялось.

Сценографией занимался довольно известный к тому времени французский режиссер Жак Польери (1928–2011), чье творчество впитало многие нереализованные тенденции авангарда 1910–1930-х годов и в особенности явления, связанные с дадаизмом и сюрреализмом, ранней драматургией Роже Витрака. В 1956 году Польери (вместе с архитектором Ле Корбюзье) организовал в Марселе первый Фестиваль авангардного искусства. Его постановки — это своеобразный синтетический театр, по словам Мишеля Корвена, который написал о нем книгу, «предкино — посттеатр», новый вид зрелищности, специфичность которой основана на представлении поэтического, а не драматургического текста. Продолжая поиски новой зрелищности, начатые авангардом и в особенности сюрреалистами, творчество Польери оказывается итогом и даже своего рода оправданием разрозненных экспериментов, проводившихся в 1910–1920-е годы.

Еще в 1957 году Жак Польери задумал кинематографическую версию «Желтого звука», а датский художник Ричард Мортенсен (1910–1993) по этому случаю создал более 112 рисунков гуашью. Но только в сентябре 1976 года фильм был представлен в Парижской Синематеке. Предыдущие же две театральные постановки «Желтого звука» Польери — одна в августе 1975 г. в Сент-Боме с музыкой А. Шнитке, другая в марте 1976 г. в Театре Елисейских Полей в Париже с музыкой А. Веберна были весьма негативно оценены критикой. Отмечались бросающаяся в глаза грузная тщательность, честолюбивое стремление к броским эффектам, к эпатажу. Вместе с тем лиризм, свойственный картинам Кандинского 1910-х гг. подменен сухостью, статичностью образов, холодностью. Бледность цветовых пятен и однообразие форм, проецируемых на экран, дополняются скудостью настроения, с которым «танцоры — сначала с цветком в руке, затем в три-

ко — исполняют медленные фигуры, с пластичностью, напоминающей поиски Оскара Шлеммера в Баухаузе в Дессау» [17]. Последнее, впрочем, подтверждает репутацию режиссера, как исполнителя нереализованных идей авангардного театра первой трети 20-го века.

К музыкальной части постановки критика была более снисходительна. Музыку «молодого советского композитора» Альфреда Шнитке назвали восторженной и добродушной, наполненной разнообразием современных западных идей от Мессиана до Булеза, в которой слышатся, тем не менее, громкие реплики русского происхождения [15]. Про музыкальное сопровождение «Желтого звука» в Театре Елисейских Полей было сказано просто: «Всё очень бедно. Единственная хорошая идея: монтаж фрагментов произведений Антона Веберна» [17].

Доподлинно неизвестно: почему для постановки в Театре Елисейских Полей Польери отказался от музыки Шнитке и сделал монтаж из произведений Веберна? Возможно, были какие-то политические мотивы у такого решения, и спектакль от этого явно не выиграл. Через несколько лет Шнитке переделает партитуру, создаст 2-ю редакцию, и предложит «Желтый звук» режиссеру Театра пластической драмы Гедрюсу Мацкявичюсу. Это будет первая постановка, осуществленная в СССР. (ранее, в 1979 г., безуспешно пытался воплотить «Желтый звук» на сцене театра «Эстония» в Таллине художник Ильмар Ояло[1] в [18]).

Представление 9 февраля 1982 г. в театре Мэримаунт в Нью-Йорке в анонсах и бюллетенях было заявлено как мировая премьера. Оно проходило параллельно с выставкой «Кандинский в Мюнхене, 1896–1914» в музее Соломона Гуггенхайма. В анонсе было сказано, что нынешняя постановка во всех отношениях «правильная» (предыдущие, в том числе и постановка 1972 г. в Гуггенхайме были объявлены «несостоявшимися»), наиболее близкая к настроению и стилю произведения (согласно таким исследователям творчества Кандинского, как Пэг Вайсс и Елена Халь-Кох), и тесно следует подробным указаниям самого Кандинского [19]. Режиссером-постановщиком спектакля стал Иан (Ян) Страсфогель (Ian Strasfogel), хореографию взял на себя руководитель труппы современного танца «Zero Moving Dance Company» Хельмут Готшильд (Hellmut Gottschild).

Самая сложная задача была у дирижера и музыкального руководителя спектакля Гюнтера Шуллера — восстановить музыкальную партитуру «Желтого звука» Кандинского. Как мы уже писали, до определенного времени музыка Фомы Гартмана считалась утерянной, однако, после смерти его вдовы О. А. Гартман (в 1979 г.) были найдены и переданы в Библиотеку Йельского Университета семейные архивы, в которых обнаружилось несколько рукописных нотных листочков и проволочная аудиозапись[2], сделанная Ф. Гартманом на расстроенном пианино в 1950-е гг. и идентифицированная как музыка к «Желтому звуку». В результате Шуллер имел в своем распоряжении несколько несвязанных между собой отрывков музыки, продолжительностью около 15 минут, местонахождение

---

[1] Ояло Ильмар Мадисович (1910–1989) — живописец, член Союза художников СССР.

[2] Электромагнитная система записи на тонкую стальную проволоку, использовалась до 1950-х гг.

которых в партитуре еще надо было определить. Остальное надо было дописать, затем оркестровать, выдерживая стиль музыки Гартмана и соблюдая указания Кандинского. «В действительности получилась не реконструкция, а конструирование», — заметил критик Джон Рокуэлл после просмотра спектакля [20]. А сам Шуллер заявил, что после сравнения музыкальных фрагментов «Желтого звука» и других композиций Гартмана он склонен думать, что музыка для этой сценической композиции могла быть создана самим Кандинским и записана кем-то под его диктовку[1]. Это смелое, на первый взгляд, предположение не выглядит таким уж невозможным: автору балета «Аленький цветочек» Фоме Гартману служили примером Чайковский и Глазунов. Музыка этого балета, поставленного в 1907 г. на сцене Мариинского театра, заблудившаяся в повторах великих образцов, сочинена в стилистике русской балетной музыки 1880-х гг. И хотя в зарубежный период творчества Гартман обратился к современному письму, широко использовал политональность и полиритмию, трудно предположить, что через пять лет после «Аленького цветочка» он был способен написать сочинение, близкое по духу и стилистике «Счастливой руке» Шенберга, «Воццеку» Берга или «Прометею» Скрябина. Кандинский же в детстве учился играть на фортепиано и виолончели. Известно, что он сам сочинил несколько мелодий к своей пьесе «Фиолетовый занавес» [21, с. 130], а его подробные музыкальные указания в сценарии «Желтого звука» недвусмысленно указывают на скорее экспрессионистский стиль музыки, далекий от реминисценций из Мусоргского или Глазунова.

И хотя работа декораторов и осветителей, а также хореографа в спектакле в театре Мэримаунт была оценена как яркая и эффектная, было замечено, что точное внимание к деталям и кропотливое следование указаниям художника в данном случае увело создателей в сторону от подлинного духа авангардного театра начала XX века. «При всем блеске цветов на сцене театра Мэримаунт, этот «Желтый звук» остался далеким и блеклым», — резюмировал Джон Рокуэлл. «Новаторская мультимедийная синтетичная феерия» [20] Кандинского осталась для Гуггенхайма непреодолённым соблазном.

«Желтый звук» И. Страсфогеля и Г. Шуллера прошел затем в нескольких театрах Европы, в том числе в театре «La Fenice», Alte Opera (Франкфурт-на-Майне, 07.09.1982 г.), Itchen College (Саутгемптон, Великобритания, 5–6.03.1982 г.). В феврале 1987 г. «Желтый звук» с музыкой Гартмана-Шуллера прошел в Национальном Театре города Берна в постановке режиссера Вольфганга Шона (Wolfgang Schon).

Первое исполнение «Желтого звука» в СССР состоялось 6 января 1984 г. в Концертном зале имени П. И. Чайковского с музыкой А. Шнитке. Исполнители: Ансамбль солистов оркестра Большого театра под управлением Александра Лазарева, партия сопрано — Нелли Ли. Хореографию (пантомиму) воплотил на сцене московский Театр пластической драмы под руководством Гедрюса Мацкявичюса, который не стал точно придерживаться сценария Кандинского.

---

[1] Программа спектакля «Желтый звук» в театре «Мэримаунт» в Нью-Йорке, 1982 г. [11, с. 202].

Авторы хотели сделать пьесу более понятной современному зрителю, поэтому абстрактная драма Кандинского обрела сюжет, довольно далекий от оригинала. При этом Мацкявичюс и Шнитке мастерски оставили основной костяк либретто нетронутым, полярно изменив смысл опорных точек сценария. Получилась вечная фабула — борьба добра со злом, где великаны, олицетворяющие человеческие пороки, и человек в черном (Дирижер-Диктатор) противопоставлялись положительной героине (Огонек) и мальчику в белом [22, с. 505–512]. Желтый цветок, который является очень важным символом в сценарии Кандинского (вспомним картину на стекле «Все святые», где желтый цветок вздымается как знамя на носу лодки), в сценарии Мацкявичюса-Шнитке словно отсылает к образу красавицы Пандоры с ее ларцом. Отсюда — принципиально иное понимание желтого цвета Мацкявичюсом как «порочного и подавляющего» [23], тогда как у Кандинского «картина, написанная в желтых тонах, всегда излучает духовное тепло» [4, с. 70]. Художник чувствовал желтый цвет как земной, но не приземленный, несколько безумный, но только как антипод прозаичности. Тем не менее, «сегодня невозможно не признать, что влияние этого спектакля не замедлило сказаться на развитии языка советского-российского театра уже в 1980-х — 1990-х гг.», — пишет исследователь творчества режиссера А. В. Константинова, признаваясь, что считает этот «очередной эксперимент Мацкявичюса вполне состоятельной попыткой выработать принципы пластической выразительности на новой территории — с опорой на предельно абстрактный по своей форме материал первоисточника и в сотрудничестве с одним из величайших деятелей симфонической музыки XX века» [24].

«Желтый звук» Мацкявичюса-Шнитке исполнялся на Всесоюзном фестивале «Свет и музыка» в Казани (1987 г.) с минималистской, чисто костюмной, сценографией. В марте 1988 г. спектакль принял участие в фестивале «Давайте делать музыку вместе», проходившем в Бостоне (США), а в 1989 г. был показан в рамках первой в СССР выставки В. Кандинского в Третьяковской галерее.

В XXI веке «Желтый звук» Кандинского привлекает внимание постановщиков все чаще и чаще. Не проходит и года, чтобы какое-нибудь новое видение этой пьесы не получило своего сценического воплощения. Так в 2005 г. «Желтый звук» ставили в Центре им. П. Клее в Берне. В ноябре 2010 г. состоялась постановка в театре Target Margin в Нью-Йорке. В апреле 2011 г. во Дворце съездов в Лугано «Желтый звук» был поставлен силами студентов Консерватории итальянской Швейцарии (Conservatorio della Svizzera Italiana). Оригинальную музыку написал молодой итальянский (швейцарский) композитор Карло Чичери (Carlo Ciceri), хореография принадлежит Колетт Рой (Colette Roy), дирижер спектакля Франческо Боссалья (Francesco Bossaglia). Возможно, молодостью создателей объясняется прямолинейность в трактовке образов, замедленность, даже затянутость действия, некоторая примитивность, переходящая в комичность фигур великанов, сооруженных из палок и простыней. Массовому танцу в пятой картине не хватает динамизма, сумбурности. Последняя, шестая картина разворачивается как в рапиде, несмотря на ремарку Кандинского о том, что эта картина должна развиваться как можно быстрее.

В 2002 г. Ольга Кумегер, автор и координатор проекта «Театр с электронной и интерактивной сценографией» представила на сценах Санкт-Петербургской Капеллы (в феврале) и Московской консерватории (в ноябре) свою интерпретацию «Желтого звука» с музыкой А. Шнитке. Ольга Кумегер, художник и преподаватель компьютерной графики, является автором ряда фильмов и интерактивных перформансов и спектаклей, представленных на международных фестивалях в городах России и Европы. В ее постановке «Желтого звука» принимал участие Ансамбль солистов Московской государственной консерватории «Студия новой музыки» под руководством Владимира Тарнопольского, дирижировал Игорь Дронов, костюмы создала модельер Елена Басова. Свет и компьютерную графику проекта разработала Ольга Кумегер. В изображении она использовала анимированные и обработанные с помощью компьютера картины Кандинского, воплощая идеи «классического авангарда» и синтеза искусств с помощью современных компьютерных технологий.

В феврале 2012 г. «Желтый звук» с музыкой А. Шнитке прошел в театре Ristori в Вероне. Режиссер и хореограф Сусанна Бельтрами (Susanna Beltrami) довольно точно следовала сценарию и была чрезвычайно внимательна к музыке.

Наконец, совсем недавно, в апреле 2014 г. в Мюнхене, «Желтый звук» прошел в рамках балетного фестиваля BallettFestwoche. Постановку осуществил Михаэль Симон (Michael Simon), профессор Лейпцигского Университета искусств, художник, режиссер, хореограф и сценограф. Симон использовал сочинения композитора Фрэнка Заппы[1], наполненные юмором и жизненностью, и, конечно, внес много своего. Получился эпатажный дадаистский коллаж, вмещающий в себя и элементы театра абсурда, и массовку «а ля мьюзикл», и танец модерн, переходящий в физкульминутку, когда танцоры, выстроившись шеренгой, долго прыгают на месте. В рамках рецептивной эстетики подобное шоу, конечно, имеет право на существование. Это скорее трактовка «по мотивам», вовсе не оммаж, как назвал спектакль репортер из газеты «Ведомости» [25]. Оммаж предполагает посвящение в качестве выражения почтения, восхищения. Но известно, что Кандинский резко отрицательно относился к эпатажу, это был не его метод.

* * *

Перед историками искусства всегда будет стоять вопрос: а как же сам Кандинский представлял сценическое воплощение «Желтого звука»? Что бы он одобрил? Какие вольности в интерпретации позволил бы? По-видимому, очень четкого представления о том, как это могло бы выглядеть, у него не было, о чем можно догадаться по фразе, которой он завершает эссе «О сценической композиции» в альманахе «Синий всадник»: «Слабости следующей небольшой сценической композиции под названием „Желтый звук“ просят читателя приписать не принципу, а автору». За фразой следует либретто «Желтого звука». Может

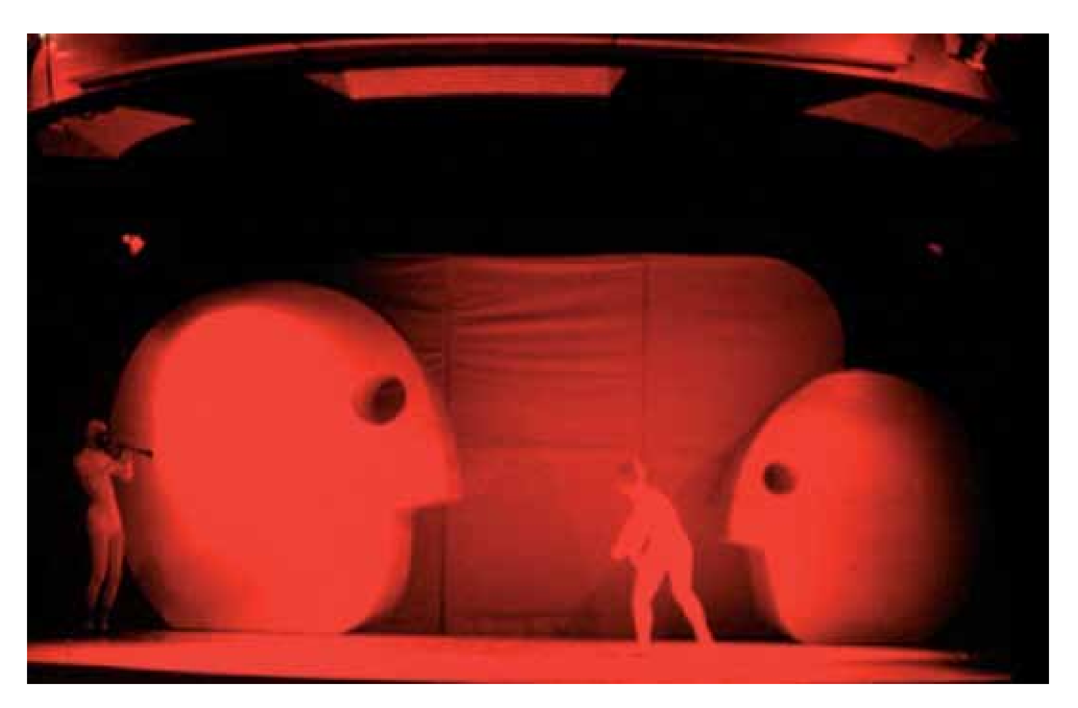
[1] Американский композитор, певец, исполнитель, продюсер, автор песен, музыкант-экспериментатор, а также звуко- и кинорежиссёр. Сочинял в стилях рок, джаз, а также академическую и конкретную музыку.



Все святые II (1911), роспись на стекле
(Мюнхен.Городская галерея в Ленбаххаузе)



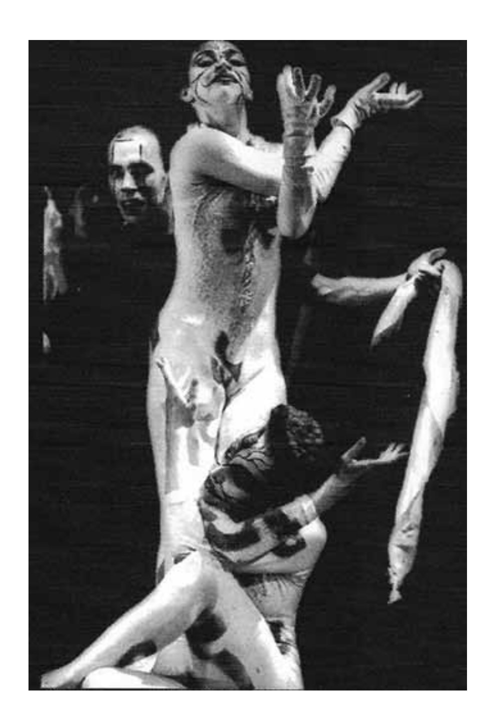
Импровизация 19 (1910), холст, масло
(Мюнхен.Городская галерея в Ленбаххаузе)



Музей С. Гуггенхайма. 1972. Постановка Р. и Х. Бэррон



Мюнхен. 2014. Постановка М. Симон



Театр пластической драмы. 1984.
Постановка Г. Мацкявичюс



Мэримаунт Театр. 1982. Постановка И. Страсфогель, Х. Готшильд

Кандинский предчувствовал, что строит своего рода «бумажный» театр? Театр проектов, воплотить которые сможет только будущее? И в этом будущем окажется очень много желающих восстановить то, чего никогда не было?

ЛИТЕРАТУРА

1. Синий всадник // Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. Перевод, комментарии и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996. 192 с.
2. *Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж // Избранные произведения в 6-ти томах. Том 2. М.: Искусство, 1964. 568 с.
3. *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: в 2-х т. Т. 1. 1901–1914. М.: Гилея, 2001. 392 с.
4. *Кандинский В.* О Духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.
5. Кандинский В. О сценической композиции // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 39–49.
6. *Правоверова Л. Л.* Миры А. Белого и В. Кандинского // Человек. 2000. № 3. С. 93–104.
7. *Соколов Б. М.* Картина В. Кандинского «Пестрая жизнь» и мессианизм в русском искусстве XX века. Библия в культуре и искусстве // Випперовские чтения — 1995. М.: ГМИИ, 1996. С.217–250
8. *Турчин В. С.* Театральная концепция В. В. Кандинского // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 405 с.
9. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
10. *Галеев Б. М.* Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. 687 с.
11. J. Boissel, Questo tipo di cose ha il suo destino. Kandinskij e il teatro sperimentale // Vasilij Kandinskij. Catalogo della mostra di Verona. Milano, 1993. 250 c.
12. *Hahl-Koch J.* Kandinsky. Stuttgart, 1993. 431 c.
13. Mel Gussow, Artist's «Yellow Sound» of '09 is Staged // New York Times. 13 May. 1972.
14. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., Издательский Дом «Композитор», 2004. 112 с.
15. *Klaus Geitel.* Holzwurm im «Gelben Klang» // Die Welt. 12 August. 1975.
16. *Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. 256 с.
17. *Genevieve Breerette.* Sonorite jaune de Kandinsky // Le Monde. 6 mars. 1976
18. *Ояло И.* Сценическая композиция В. В. Кандинского «Желтый звук» // Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов «Свет и музыка» (тезисы докладов). Казань: Казан. авиац. ин-т, 1979. 176 с.
19. *Janet Tassel.* Staging a Kandinsky Dream // New-York Times. 7 February. 1982.
20. *John Rockwell.* Stage: Kandinsky Work Finally Given Premiere // New-York Times. 10 February. 1982.
21. *Е. А. Халь-Кох.* Заметки о поэзии и драматургии Кандинского // Н. Б. Автономова, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин. Многогранный мир Кандинского. М.: Наука, 1998. 208с.
22. *Мацкявичюс Г.* Преодоление. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2010. 592 с.
23. *Долгачева Л.* Желтый звук // Советская культура. 11 мая. 1989.
24. *Константинова А. В.* Феномен пластической драмы в творчестве Гедрюса Мацкявичюса.: Дис. на ... канд. искусствоведения. СПб, 2013. 396 с.
25. Гердт О. Желтый звук в ногах // Ведомости. 19 июня. 2014.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 78.02

Е. В. Акбалькан

ТЕАТР ЗВУКА. ТРАКТОВКА ГОЛОСА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НОВОЙ МУЗЫКИ

В новой музыке, практикующей нестандартный подход к использованию инструментов с опорой на энергию исполнительского жеста, театрализация — явление весьма распространенное. В некоторых случаях именно театральность становится доминантой композиторского замысла. Следует выделить три основных способа применения театрализации в исполнительской практике новой музыки:

1. Инструментальный театр. Одним из основоположников инструментального театра является аргентинский композитор Маурисио Кагель, в его творчестве именно названный принцип доминирует и носит характер своеобразного иронического жеста. Он предлагал этому теоретическое обоснование, утверждая, что подиум, где играет инструменталист, не отличается от театрального подиума, и музыкант должен иметь возможность интенсивно и разнообразно создавать „сценическую жизнь“[1]. В инструментальной исполнительской практике движение способствует образованию новых звуков, полученных при соблюдении установки, согласно которой «звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумаки, гимнастические упражнения, прохаживания, махи, толкания» [1, 37].

2. Использование периферийных возможностей инструментов. В некоторых случаях композитор не выстраивает в качестве творческой доминанты инструментальный театр, а лишь внедряет его элементы по мере необходимости в рамках расширенной инструментальной и вокальной техники[1]. Тогда использование периферических возможностей инструментов и голоса (или голосов), элементов театрализации проступает в качестве вспомогательных художественных средств. В качестве примера можно привезти заключение Partiels Жерара Гризе с его шумовыми ферматами, парадоксальным образом завершающими выстроенную в согласии со спектральной матрицей композицию.

3. Акционизм. Художественные практики, в которых акцент переносится с самого произведения на процесс его создания. В акционизме художник как правило

[1] Термин «вокальная техника» здесь используется только применительно к вопросам включения в партитуру голоса как одного из инструментов.

становится субъектом и/или объектом художественного произведения. Театрализация в этом варианте носит скорее провокационный характер.

Автор статьи обращается к тем аспектам театрализации, которые относятся к вокальной технике.

Технологический процесс работы с голосом менялся с течением времени. Менялось представление об идеале красоты, возрастала роль синтеза различных видов искусств, совершенствовались технические возможности, появлялись новые инструменты и новые композиторские техники, позволяющие значительно расширить спектр звуков, исполняемых голосом. Итальянский художник, композитор и поэт футуристического направления Луиджи Руссоло в своем манифесте 1913 года «Искусство шумов» утверждает, что чистый звук, в его скудости и монотонности, больше не пробуждает каких-либо чувств. Это обстоятельство и рождает конкуренцию шумов, привлекаемых композиторами новой музыки в качестве материала для сочинений.

Поначалу музыка стремилась к чистоте, ясности и приятности звука. Тогда различные звуки были заботливо соединены, однако лишь с тем, чтобы ласкать ухо нежными гармониями. Сегодня музыка, поскольку она непрерывно становится более сложной, стремится соединить большинство противоречащих, странных и резких звуков. Таким образом, мы подходим ближе чем когда-либо к шумовому звуку [6].

Все эти факторы привели к современной ситуации, довольно четко описанной в статье «Звуки человеческого голоса» [2, 58]. Мы касаемся этой темы лишь применительно к предмету нашей статьи.

Предлагается выделить:

традиционное пение (является лишь частью, хотя и доминирующей, в широком спектре современной музыки) — тоновые (интонируемые) звуки:

- классический (поставленный) голос;
- природный (естественный) голос;
- фольклорный голос (пение «белым звуком»). Голоса представителей разных рас и народностей имеют неповторимую тембровую окраску в силу их природной специфики, особенности интонирования, которые находятся в прямой связи с фонетикой языка;
- горловое пение;
- обертоновое (спектральное) пение;
- экмелическое пение;
- сонорное пение;

нетрадиционные приемы, обогащающие тембровый арсенал:

- сонорно-шумовые звуки, (в создании которых участвуют не только связки, но и губы, язык, гортань — все, что способно влиять на звукоизвлечение любой акустической природы);
- звуки неопределенной высоты;
- звук дыхания;
- крик;
- смех;

– шепот;
– свист;
– использование различных акустических и артикуляционных свойств эмансипированных гласных;
– произнесение согласных (свистящих, шипящих, взрывных) и артикуляция, меняющая их относительную высоту (выполняют функцию частотных фильтров: шипящие — низкие частоты, свистящие — высокие, и т.д.)
– говорящий голос (Sprechstimme)

голосовые эффекты:
– глиссандо;
– реверберация (достигается разного рода микрофонными приемами или при пении «в струны» (под открытую крышку) рояля, которые от этого начинают резонировать);
– электронные преобразования.

Включение этих новых звуков в произведения привело к необходимости поиска новых способов их фиксации в партитуре. Такие поиски велись разными композиторами и в различных направлениях. Помимо привычной пятилинейной нотации, появляется однолинейный стан (с указанием только регистров), графическая нотация или ее элементы, обрисовка интонационного контура, слуховые партитуры. Даже на протяжении одного произведения одного автора выбранная форма фиксации может меняться, отвечая стремлению к наибольшей точности отображения той или иной музыкальной идеи.

Так, ярким примером фиксации интонационного контура может служить «Мелодия очертаний Нью-Йорка на фоне неба» (New York skyline melody) Э. Вилла-Лобоса (1939), которая базируется на музыкальной концепции «миллиметризации», предложенной Иосифом Шиллингером. В соответствии с этой концепцией, каждое изменение контура реально существующего объекта отображается в музыке.

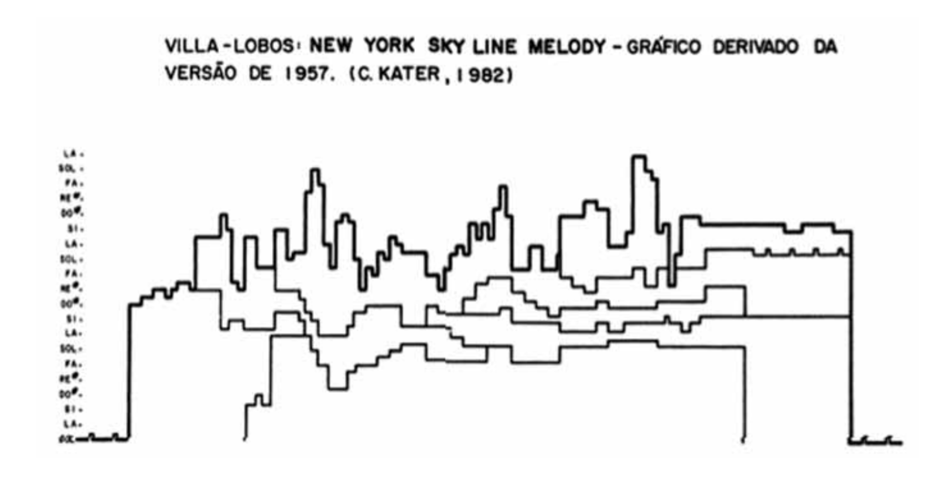


Рис. 1 Эйтор Вилла-Лобос. «New York skyline melody»

Пример слуховой партитуры «Электронный этюд II» (Elektronische Studien II) К. Штокхаузена (1954) — один из редких и любопытных случаев отражения акустических впечатлений в оптически зримой форме. Другой, возможно даже более близкий к нашей теме пример, — «Артикуляция» (Artikulation) Д. Лигети (1958).

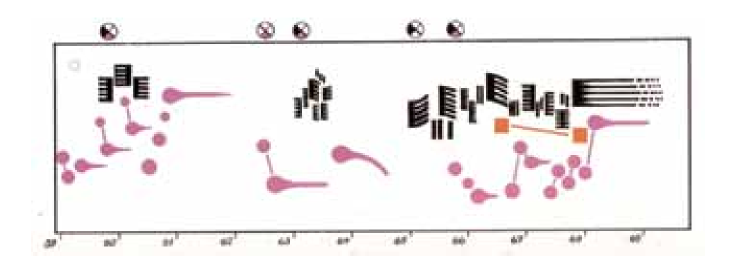


Рис. 2. Дьёрдь Лигети. «Artikulation» (фрагмент партитуры)

Лигети услышал в различных формах звука подобие речи и решил сочинить своего рода воображаемый разговор, последовательность монологов, диалогов и многоголосных диспутов. Этой идеей и объясняется название пьесы; в ней артикулируется искусственный язык — слышны вопросы и ответы, высокие и низкие голоса, шепот. [2, 535]

Интереснейшее явление в современной работе с голосом — взаимодействие голоса и других акустических и электронных инструментов.

В отношении этого аспекта стоит рассмотреть несколько примеров:

- включение в инструментальную пьесу вокальной техники (в большей степени это относится к произведениям для сольных духовых инструментов). Такими примерами могут послужить «Res-As-Ex-Ins-pirer» для тромбона соло Винко Глобокара, «Радость» (Freude) для двух арф Карлхайнца Штокхаузена, «Жесты» (Gesti) для флейты соло Лучано Берио, и др.

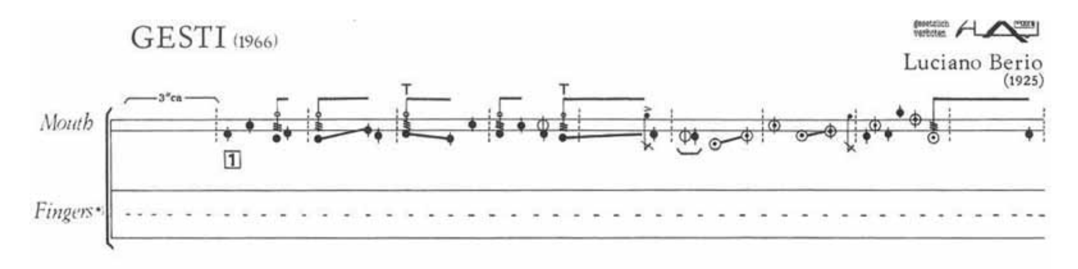


Рис. 3 Лучано Берио. «Gesti» для флейты соло (фрагмент партитуры)

- включение в вокальную партию звуков, подражающих различным объектам, перкуссивных звуков, театральных жестов, мимики и пластики, а также звуков, имитирующих электронные. Среди примеров: Хельмут Лахенман «темА» (temA), для флейты, голоса и виолончели (1968); Маурисио Кагель «Ррррррр» (Rrrrrrr), для хора а каппелла (1981-82); Брайан Фернихоу — «Этюды времени и движения III» (Time and Motion Study III), для шестнадцати голосов, перкуссии и амплификации (1974) и др.

– еще более любопытный вариант — электронные и компьютерные преобразования конкретной музыки[1] (в данном случае представляющей собой запись голоса на пленку). Зона поиска в этой области также обширна, особенно учитывая усиливающийся интерес к расширенной трактовке акустических инструментов с одной стороны, и умножению знаний об электронике с другой.

Интересным примером могут служить «Песенники» (Song books) Дж. Кейджа (1970), которые содержат следующие номера (solos): вокальные, вокальные с электроникой, театральные, театральные с электроникой, которые могут исполняться как полностью, так и выборочно, целиком или фрагментами, по отдельности или наслаиваясь один на другой, следуя логике случайности). Интересен в этом произведении и вариант фиксации партитуры — сочетание различных видов нотации, в основе которых лежит графический способ.

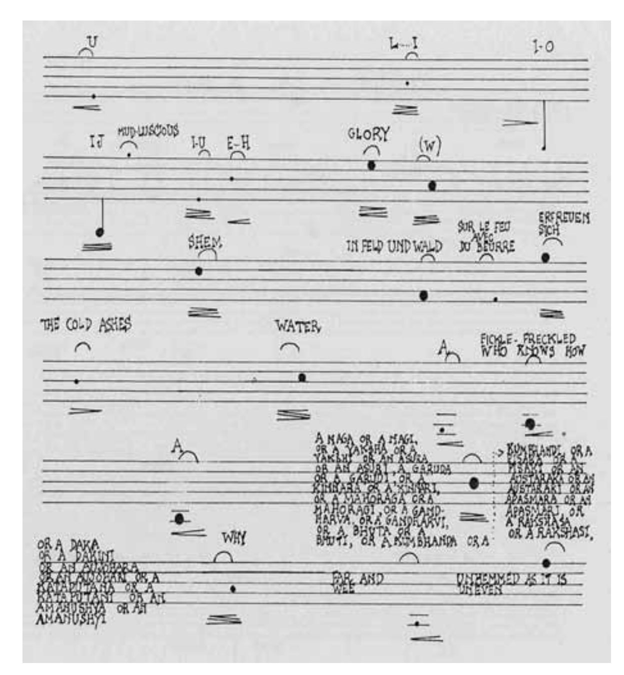


Рис. 4. Джон Кейдж. «Song books» (фрагмент партитуры)

Особое место занимает проникновение в вокальную технику элементов из литературы и других видов искусства, например, театра. Причем перенимаются не только отдельные элементы, но и методы работы с материалом (такие влияния нередко взаимны). Примеры: Жорж Апергис «Le Corps à Corps», музыкальный театр для перкуссиониста и зарба (1979); Маюдзуми Тосиро — «Театр» (Mandala), для голоса и электроники (1969);

[1] Конкретная музыка (фр. musique concrète) — разновидность академической электронной музыки, в основе которой лежит не мелодическая мысль, а совокупность природных шумов и звуков, записанных заранее, и в ряде случаев подвергнутых различным преобразованиям (обработка фильтрами, искажение, изменение скорости). Пионером данного направления считается Пьер Шеффер.

Появляются попытки сочинений с элементами инструментального театра (где инструментом выступает голос): «А—Ронне» (A—Ronne) Л. Берио, «Речитации» (Récitations) Ж. Апергиса, «Авантюры» (Aventures) (1962) Дьердя Лигети, «Live iris ter schiphorst» для голоса, скрипки, виолончели, фортепиано/клавиатуры и электроники Хельмута Эринга (1997), и др.

Палитра языковых средств «А—Ронне» (1974–1975) — документального радиоспектакля для пяти актеров на текст Эдоардо Сангвинетти, необычайно широка — здесь использованы пение, речитация, говор, шепот, крик, смех, чавканье, свист, сладострастные вздохи, мычание и рычание. Все это подчинено единой, сложной художественной идее, основанной не только на вокальном начале, но и выявляющем многогранно театрализованные элементы.

«14 речитаций для голоса соло» (1978) — сочинение, населенное воображаемыми персонажами, которые кричат, шепчут, рассказывают истории, мурлычут под нос, поют колыбельные, выстреливают скороговорками, суетятся, смеются, плачут и рычат. «Речитации» нотированы таким образом, что предоставляют интерпретатору выбор между несколькими вариантами акустических формул для каждой из 14 пьес. Таким образом происходит внедрение алеаторических методов.

Еще одной важной стороной технологического процесса работы с голосом становится вопрос о выборе вербального текста и даже шире, вопрос, насколько он необходим. Во многих сочинениях сонорные качества выдвигаются на первый план, заслоняя смысловое содержание.

Одним из примеров может послужить III часть «Alphabet» «Нонсенс Мадригалов» (Nonsense Madrigals), для 6 голосов Дьердя Лигети (1988), в основе которой фонемы букв алфавита. Любопытно трактована фонема буквы W — [wai?], вызывая ассоциации с английским словом «Why?», на который композитор дает ответ с многоточием в конце:

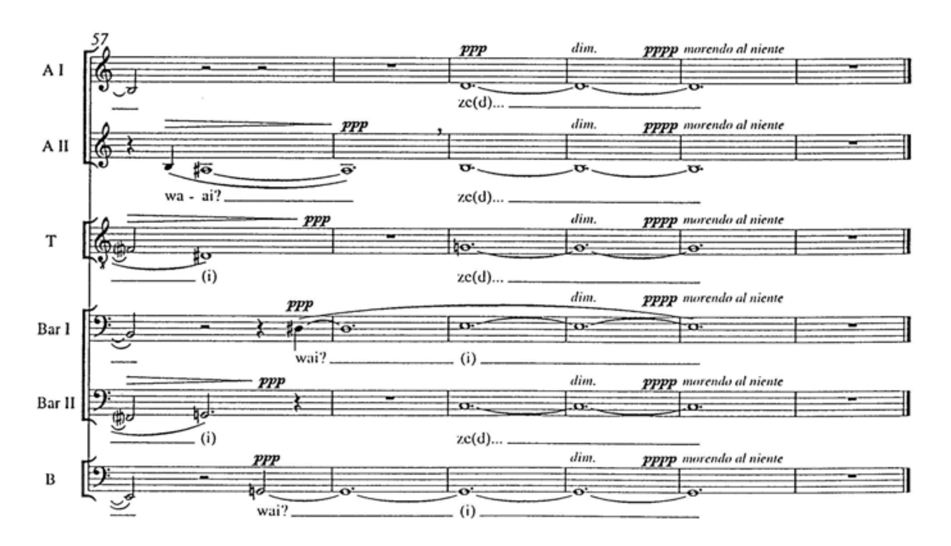


Рис. 5. Дьёрдь Лигети. «Nonsense Madrigals», III часть «Alphabet» (фрагмент партитуры)

«Голоса» (Stimmung[1]) К. Штокхаузена (1968) — еще один пример новаторского подхода к выбору вербального источника. Шесть голосов (три мужских, три женских), на протяжении приблизительно семидесяти четырех минут, постепенно перетекают из одной звуковой ситуации в другую (отсылая не то к заклинательным действам, не то к «настройке» вокального коллектива), при этом событийность переносится в план работы с тембральной и обертоновой сторонами. В основе — отдельные фонемы, взятые из «Магических имен» (множество имен богов, принадлежащих разным культурам). Эти фонемы распеваются, при этом структурно обрисовывая заданную формулу (ее графическое отображение приведено в партитуре). Артикуляция выходит на первый план и является мобильным элементом. В результате возникает эффект, при котором слова то произносятся достаточно отчетливо, то совсем не слышны, вплоть до фонического шума.

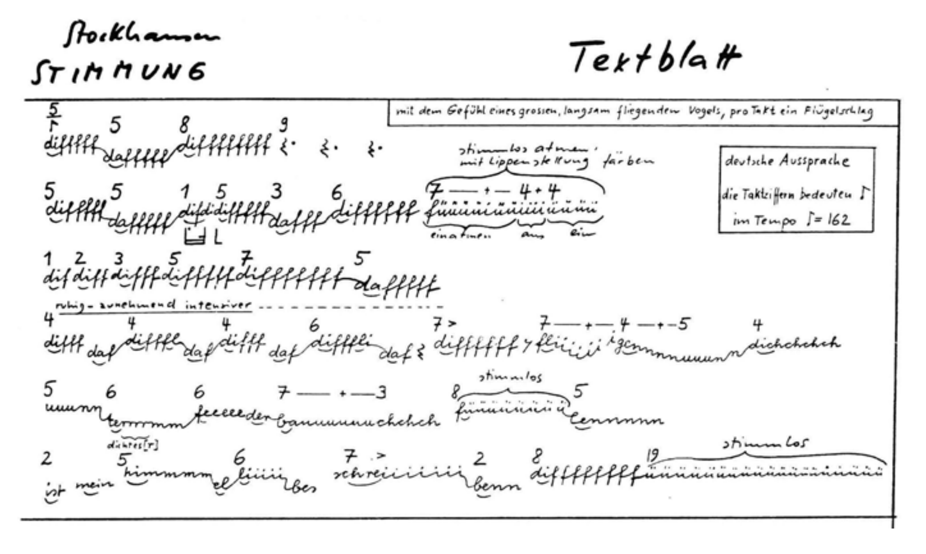


Рис. 6. Карлхайнц Штокхаузен «Stimmung» (фрагмент партитуры)

Еще один пример — «Nuits» для смешанного хора из двенадцати голосов Яниса Ксенакиса (1967), в основе которого фонемы: шумерские, ассирийские, греческие и другие. Такие эксперименты с фонемами, с расчленением текста на отдельные слоги, фразы можно найти и в других сочинениях Ксенакиса: «Rnephas», «Морские нимфы» (Sea Nymphs).

Стоит отметить еще одну немаловажную особенность произведений с участием голоса в творчестве композиторов новой музыки — импровизация. Импровизация может принимать различные формы и включать в себя все аспекты композиции. Так, художественные, изобразительные, театрализованные, жестикуляционные, мимические, эмоциональные уровни организации могут иметь множество реализаций. В связи с обогащением палитры средств, используемых

[1] Перевод названия с немецкого неточный, но наиболее часто встречающийся в используемых автором статьи источниках.

Рис. 7. Янис Ксенакис «Nuits» (фрагмент партитуры)

композиторами, на первый план выдвигается другой важный аспект — вопрос интерпретации. Певческие способности интерпретатора новой музыки проявляют себя как своеобразный микс всех этих качественных характеристик. Об этом пишет Шерон Мэбри: «Импровизационные возможности следует рассматривать в качестве дополнительной составляющей, необходимой для оттачивания навыков толкования. Каждый исполнитель подбирает свой контекст для развития гибкости в вокальной окраске, анализе структуры и ритмическом выражении. В его исполнении происходит синтез творческого воображения, через визуализацию, стилизацию вокальной декламации, и координацию внешних зрительных стимулов с внутренним психическим откликом» [5, 33].

Итак, подходы к трактовке голоса композиторов новой музыки различны. Однако, придавая исключительное значение собственно вокальной технике, все они рассматривают ее только как предварительный этап к главному — исполнению произведений, включающему в себя и другие аспекты, такие как: жестикуляция, мимика, алгоритмы действий, звукоподражательность, импровизация. В этом и заключается новизна подхода, при котором восприятие музыкального произведения складывается не только из озвучивания предварительно фиксированной композитором схемы, но и в процессе исполнительской, а в некоторых случаях и слушательской трактовки, тем самым приближаясь к синтетическому «театру звука».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Петров В. О.* Инструментальный театр Маурисио Кагеля. URL: http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05_-_05_Petrov.pdf (дата обращения 25.10.2014).

2. Звуки человеческого голоса // Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. Ценова В. С. М.: Музыка, 2007. 624 с.
3. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2 / Л. Кириллина; под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995.
4. История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 572 с.
5. *Sharon Mabry.* Exploring Twentieth-Century Vocal Music. Oxford: Oxford University Press, 2002. 208 p.
6. *Руссоло Л.* Искусство шумов. URL: http://www.etheroneph.com/audiosophia/112-lrussolo-iskusstvo-shumov.html (дата обращения 25.10.2014).

УДК 78.01

Г. К. Жукова

РОЖДЕНИЕ ДОДЕКАФОНИИ ИЗ ДУХА КАББАЛЫ: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ КОНСТРУИРОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЯЗЫКА НОВОВЕНСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

Методологический вопрос, правомерно ли в поиске предпосылок возникновения точек бифуркации в музыкальной культуре XX столетия фокусировать внимание исключительно на персоналиях, в творчестве которых давно назревавшие изменения были легитимизированы? Иными словами, достаточно ли для понимания природы возникновения у конкретного автора потребности в сломе традиции рассмотреть биографические сюжеты, а именно непосредственное окружение композитора, межличностные взаимоотношения, исторический и идеологический контекст?

Безусловно, время per se и параллельные процессы, происходящие в различных сферах активности человеческого духа, зачастую подводят композитора к самой идее о необходимости кардинальных изменений музыкального языка. Но кто определяет, какими конкретно эти изменения должны быть, и почему они происходят именно так, а не иначе? Для решения проблемы, поставленной в подобном ракурсе, на наш взгляд, одного историко-биографического контекста недостаточно. Ответ следует искать в глубинном слое психологических констант, которые определяют для художника-творца выбор его пути в искусстве, а именно в этнокультурной специфике творческого мышления композитора.

«У каждой цивилизации есть свой скрытый код — система правил и принципов, отражающихся во всех сферах ее деятельности подобно некоему единому плану» [1, с. 92]. При этом алгоритм поиска этнокультурных констант в дебрях культурфилософских штудий ни в коей мере коей мере не должен напоминать сюжетную линию романа У. Эко «Маятник Фуко» [2], герои которого утратили контакт с реальностью в поисках некоего таинственного Плана, объясняющего ход мировой истории. Тем не менее, если своя «система правил и принципов» для каждой нации безусловно существует, то она наиболее ярко проявляется, и, следовательно, поддается изучению и систематизации именно в культуре. В этой связи сравнительное исследование констуитивов додекафонии, введенных в обиход Арнольдом Шенбергом (1874–1951), и базовых принципов как ортодоксального иудаизма, так и его философско-мистических модификаций, связанных с каббалистическим учением, представляется перспективным. Сразу оговоримся, что тема соответствия методов каббалы и додекафонии уже возникала в музыкальном дискурсе, однако пока не получила широкого научного резонанса[1].

---

[1] Например, Г. Свиридов неоднократно называл произведения, написанные с помощью серийной техники и, в частности, творчество Шенберга «музыкальной каббалой».

Арнольд Шенберг — превосходный образец для исследования национально-специфичной творческой личности: композитор еврейского происхождения, сформировавшийся, творивший и действовавший на германской (австрийской) почве[1]. Данная этнокультурная комбинация во все эпохи была весьма плодотворной, в особенности в областях, связанных с музыкой, философией и литературой. Достаточно вспомнить Г. Малера, А. Шнитке, Т. Адорно, М. Бубера, Г. Гейне, Ф. Кафку, и это далеко не полный список. Как правило, это носители не одной, а нескольких ментальностей, своего рода сплава национальных идентичностей.

Ученики и последователи А. Шенберга, в число которых входили А. Веберн, А. Берг и Т. Адорно, традиционно воспринимали его как носителя констуитивов немецкой музыкальной культуры в ее «венской» ипостаси, венского диалекта немецкого музыкального языка: «Вплоть до Брамса и Малера этот город впитал значительные музыкальные силы. Центральная традиция музыки, теснейшим образом связанная с интегральностью и идеей всеобщности, будучи антитезой национальным школам XIX в., благодаря Вене сама приобрела национальный оттенок. Венским языком еще говорят многие темы Малера, Берга; втайне и с тем большей настоятельностью на этом диалекте говорит даже Веберн. Даже темпераменты, первоначально столь непохожие, как Бетховен и Брамс, западно- и северогерманские, были привлечены этим духом, словно дыхание гуманного, которого жаждала их неукротимая или сдержанная музыка, привязано к определенному месту как spirits. Венский диалект был настоящим всемирным языком музыки. Его единство было опосредовано традицией мотивно-тематического развития. Эта традиция одна, казалось, гарантировала музыке имманентную тотальность, целостность, и Вена была ее домом. Она так же соответствовала буржуазному веку, как классическая политическая экономия, которая совокупность интересов конкурирующих индивидов представляла как один интерес всего общества» [3, с. 142].

В работах Адорно рассуждения о еврействе Шенберга встречаются в тех случаях, когда речь идет о произведениях, в семиозисе музыкального языка которых еврейское может быть истолковано как экстрамузыкальный стимул (в частности, в опере «Моисей и Аарон», кантате «Уцелевший из Варшавы» и др.). Однако влияние еврейской культурной традиции на интрамузыкальную составляющую композиционного метода Шенберга Адорно практически не освещает. При этом додекафонии отводится роль некоего «универсализирующего начала», правопреемника шумановского «немецкого духа» в европейском музыкальном дискурсе предшествующих эпох. Следует отметить, что аналогичные взгляды, представляющиеся нам не вполне отражающими онтогенез музыкального мышления композитора, распространены и в традиции отечественного музыковедения. Например, Л. Ковнацкая в предисловии к русскоязычному изданию писем Шенберга пишет: «В Шенберге значительно все: способ мыслить в сумерках европейского либерализма, и осознание себя вне зависимости от конфессиональной принадлежности

[1] Мать композитора происходила из семьи пражских синагогальных канторов, отец родился в Словакии, занимался коммерческой деятельностью.

и вопреки национальной еврейской самоидентификации — звеном великой немецкой традиции» [4, с. 11]. Здесь следует отметить, что периодически встречающиеся в письмах достаточно резкие высказывания Шенберга в адрес евреев, как правило, связаны с двумя факторами, а именно: отказами еврейских банкиров и коммерсантов в финансовой помощи композитору, а также недооценкой значения музыкального метода Шенберга теми, кто занимался созданием национальной еврейской музыки в Израиле. Познание же метафизической сущности этнокультурных констант еврейства было для Шенберга одним из основных стимулов творчества на протяжении всей жизни.

С целью доказать данное утверждение не только с помощью биографических фактов, но, что интереснее, через особенности конструирования и функционирования языка шенберговского музыкального наследия, остановимся кратко на некоторых аспектах каббалистической традиции, важных для нашего дальнейшего анализа. Каббала (переводится с древнеевр. как «традиция», также существуют варианты «принятие», «предание») — течение еврейского мистицизма, базирующееся на идее создания мира как лингвистического феномена. Каббала существует и развивается на протяжении многих столетий как эзотерическое, теософское учение, во многом отличающееся от ортодоксального иудаизма. Основными источниками каббалы являются Сефер Иецира (Книга создания) и Зогар (Сияние), посвященный толкованию видения пророка Иезекииля. Сефер Йецира датируется приблизительно VI–VII веком н. э., а Зогар, автором которого считается средневековый испанский каббалист Моше да-Леон, XIII в. Некоторые практикующие каббалисты (М. Лайтман и др.) оспаривают данные датировки, утверждая, что тексты были созданы не позднее II в. н.э. Тем не менее следы влияния философских идей поздней античности в текстах Сефер Йециры (гностицизм, неоплатонизм и др.), а также исторический психолингвистический анализ языка Зогара, опровергают это утверждение [5, с. 216]. Следует отметить, что для нашего исследования датировка источников и сами вопросы авторства тех или иных каббалистических текстов не являются принципиальным. Каббала рассматривается нами исключительно как культурный феномен, яркое проявление национального творчества еврейской цивилизации, оказавшее глубокое воздействие на европейскую культуру, в частности, на такой немаловажный ее аспект, как отношение к толкованию текста.

Как подчеркивает У. Эко, собственно каббала, если отвлечься от мистической составляющей, есть техника чтения и толкования конкретного священного текста иудаизма, а именно Пятикнижия (Торы). Причем сам текст для каббалиста является своего рода семиотическим аппаратом по поиску и (что наиболее интересно) производству и порождению смыслов — буквального, аллегорически-философского, герменевтического и мистического. Текст (Тора) является материалом, отправным пунктом в поисках некоей изначальной Торы, которая в момент творения находилась перед Богом в виде множества букв, не соединенных в слова. То, как соединились буквы, образовало дальнейшую историю человечества. Поскольку первородный грех Адама исказил первоначальный замысел, первоначальную Тору — то задача каббалиста путем перестановки букв и под-

бора комбинаций — продвинуться, насколько ему позволяет квалификация и срок земной жизни, в поиске текста Торы изначальной. Как известно, Тора не содержит ни гласных, ни знаков препинания, ни ударений, что располагает ко множественности толкований ее смысла.

Каббалистический принцип понимания исторического времени как распада изначального единства, выраженного в тексте так называемой «Изначальной Торы», также находит свое отражение в принципах организации смыслового пространства додекафонии. Адорно пишет: «Созвучность как математический расчет занимает в додекафонии место того, что в традиционном искусстве называлось „идеей“. Музыкальный язык в додекафонных произведениях распался на осколки, и музыка стремится осознать саму себя в качестве познания» [6, с. 128]. Согласно каббалистическим представлениям, в результате распада в священных текстах оказались разбросаны «осколки» изначального смысла, которые можно обнаружить и собрать воедино исключительно путем длительных операций (преимущественно числовых — так называемых пермутаций) над существующими текстами. Таким образом, числовые операции с элементами, из которых состоит слово, становятся важнее смысловой связи самих слов, которые рассматриваются как внешняя «профанная» оболочка некоего тайного знания.

Напомним, сочинение двенадцатитоновой музыки начинается тогда, когда готова «диспозиция» — основная фигура, или ряд — упорядоченное расположение двенадцати тонов, имеющихся в темперированной системе (равномерно темперированном строе, который делит октаву на двенадцать равных полутонов) европейской музыки. «Свободных» нот в ней не существует, но ряд чаще всего используется в четырех режимах, а именно: 1) основной; 2) ряд с обращением интервала, т. е. заменой каждого интервала в ряду тем же интервалом в противоположном направлении; 3) ракоходный (ряд начинается с последнего тона и завершается первым) 4) обращенный ракоходный.

Все эти четыре способа можно транспонировать (переместить вверх или вниз) на все двенадцать тонов хроматической гаммы. Таким образом, композитор имеет в своем распоряжении 48 различных форм каждого ряда. Дальнейшее развитие происходит за счет так называемых «ответвлений», образованных различными тонами путем симметричного отбора, и складывающихся в самостоятельные новые ряды.

Ряды являются не только мелодическими; каждый ряд, как правило, поделен между горизонталью и вертикалью, где каждый тон имеет свое позиционное значение. Принципиально свободным является лишь ритмическое оформление — как мотивов, так и больших форм. Мелодическая конкретность теряется, и ее роль во многом берет на себя ритмика: определенные ритмические конфигурации часто играют роль тем.

Вследствие отмены привычных отношений и иерархии тонов (тяготений), интервалов и формообразующих частей, их музыкальная выразительность испаряется. Двенадцатитоновая техника несовместима также с динамикой, поскольку она ликвидирует тяготения, препятствует движению от созвучия к созвучию. Аналогично неприемлемо и движение в рамках целого, исключая формальные

динамические категории: развитие, переход от темы к теме, разработку темы. Композитор чувствует себя как писатель, которому для каждого предложения приходится изобретать новый словарь и синтаксис.

Таковы основные черты нового музыкального языка. Они образуют, по характеристике Адорно, безысторичную статику, непреложность законов которой сближает новую музыку с астрологией: «Двенадцатитоновая рациональная система, будучи закрытой и в то же время непрозрачной для самой себя... сродни суеверию», — замечает Адорно [6, с. 127].

У. Эко, посвятивший отдельную главу своего труда «В поисках совершенного языка» пансемиотике каббалы, отмечает следующее различие между христианской экзегезой и принципами каббалистического чтения текста: «В христианской экзегезе сокровенные смыслы различаются путем работы по интерпретации (установлению некоего дополнительного содержания), но при этом не нарушается выражение, то есть материя текста, его расположение; наоборот, прилагаются максимальные усилия к тому, чтобы восстановить как можно более точное прочтение. А в некоторых каббалистических течениях чтение предполагает, так сказать, анатомическое вскрытие выражения при помощи трех основных методов: это нотарикон, гематрия и темура» [7, с. 37]. Нотарикон — метод акростиха (когда из начальных букв определенного ряда слов образуется другое слово, которое выявляет некий скрытый смысл), гематрия — толкование числового значения слов, образованного путем складывания суммы числового значения букв слова. Каждая буква еврейского алфавита, так же, как и многих других древневосточных алфавитов (например, армянского) обозначает, помимо звука, еще и определенное число. Таким образом, слова с одинаковым числовым значением, хотя бы и с различным смыслом, при сопоставлении помогают вскрыть «зашифрованные» аналогии между вещами и идеями. Третий способ работы с текстом — темура — искусство перестановки (пермутации) букв, анаграммирование. Семитские языки, в которых гласные вставляются лишь при чтении и часто не фиксируются на письме, предоставляют богатые возможности для данного метода.

Здесь можно увидеть не только методологическое сходство в технологии работы с материалом (звуки, как и буквы, пермутируются и наделяются определенным числовым значением), но и определенную смысловую параллель: движение мысли автора-интерпретатора направлено внутрь, в буквальном смысле в ячейки «материи текста», музыкальный смысл додекафонического текста может быть выявлен только через снятие слоев, «анатомическое вскрытие выражения».

Интересно сопоставить взаимодействие музыкального языка додекафонии с экстрамузыкальным стимулом, порожденным аналогичной этнокультурной доминантой и имеющим литературную природу, а именно текстом рассказа Ф. Кафки «В исправительной колонии». Яркий пример такого взаимодействия — изложение Альфредом Шнитке программы одного из своих сочинений, созданных по законам додекафонии — «Pianissimo» для камерного оркестра: «Осужденного помещают в машину, которая состоит из части, удерживающей преступника, и верхней большой пластины, на которой укреплено огромное количество стеклянных трубочек. Пластина непрерывно ходит и вибрирует в разных направлениях, нанося

на кожу осужденного очень сложный рисунок — вначале на одной стороне тела, а через шесть часов — на другой. Преступник, на первых порах, воспринимает все как бессмысленную пытку, а потом он начинает понимать, что в этом есть, очевидно, какая-то закономерность и смысл, — сам рисунок представляет собой сплетение огромного количества вариантов написания одного и того же, а именно той заповеди, которую этот заключенный нарушил. Заповедь эта обычно элементарная: не убий, не укради и так далее. Где-то к концу двенадцатого часа осужденный начинает своим телом расшифровывать и понимать, что на нем пишется. В кульминационный момент, когда он это действительно понял, его пронзает шпиль насквозь, и тело падает в яму, — чудовищная развязка. Идея сделать сетку, которая вся представляет собой попытку сплести множество вариантов одной и той же мысли, и явилась в какой-то мере отражением содержания рассказа Кафки. Однако самой программности в пьесе, связанной непосредственно с этим рассказом, никакой нет; есть только оттуда идея множественного повторения одной и той же структуры, ее выяснения в самом конце — изложение серии уже на основе октавного звукоряда» [8, с. 53].

На наш взгляд, не случайно для выражения подобной идеи и образного ряда была выбрана техника музыкального языка, изобретенная Шенбергом. Как художественный язык и образы рассказа Кафки, так и идея додекафонии имеют в своей онтогенетической основе еврейскую мистическую традицию постижения мира как текста, что дало возможность Шнитке с успехом реализовать соответствие (тот самый «скрытый цивилизационный код», о котором говорил Тоффлер в приведенной выше цитате) выбранных им музыкальных средств литературной программе и эмоциональному заряду данного сочинения, навеянного рассказом Кафки.

Один из важнейших моментов, отражающий специфику додекафонии как способа мышления, заключается в том, что додекафония снимает проблему соотношения диссонансов и консонансов, т. к. каждый отдельный тон строго детерминируется конструкцией целого. В результате исчезают привычные гармонические и мелодические тяготения, нет главного и второстепенного, различие между существенным и случайным не существует. Происходит распад музыкального времени как такового, поскольку оно более не способно охватывать происходящие музыкальные события и придавать им смысл в единстве. Картина мира, отражаемая додекафонией, по сути безысторична, динамика музыкального развития превращена в статическую динамику музыкальной структуры.

Интересно сопоставить вышеприведенные наблюдения об отношении к музыкальному времени в додекафонии с некоторыми данными сравнительной этнолингвистики и исторической психологии народов классического Востока. Так, в монографии А. Вассоевича «Духовный мир народов классического Востока» систематизированы данные, объясняющие отсутствие временных глагольных категорий в древних семито-хамитских языках. В качестве причины этого явления упоминается особое отношение к феномену времени, коренящееся в архетипических представлениях семито-хамитских народов о предсуществовании, перетекающем в послесуществование. Автором отмечается, что «реаниматоры» современного иврита (в грамматике которого глагольные категории времени присутствуют)

приписали древним семитическим вневременным формам четкие временные значения под влиянием родных индоевропейских языков: «Но если в языке современного Израиля мы видим (как и в индоевропейских языках) совершенно четкую систему выражения и настоящего, и будущего, и прошедшего времен, то иудаистическая культурная традиция по-прежнему формирует у населения совершенно иное отношение ко времени». По мнению исследователя, «иудаистическая традиция Хагады[1], переходя из века в век, служит лучшим доказательством тому, что прошлое не только в глубокой древности, но и сейчас может восприниматься как вполне реальное предсуществование. В сочетании с восприятием будущего как столь же реального послесуществования это и составляет психологическую основу отсутствия временных глагольных категорий в семито-хамитских языках древней ступени» [9, с. 464].

Поиск общего знаменателя для всех измерений музыки стал еще одной причиной, побудившей Шенберга к изобретению додекафонической техники. Она была призвана устранить основополагающее, как считал А. Веберн, противоречие в европейской музыке, а именно: противоречие между полифонической сущностью фуги и гомофонной сущностью сонаты. Желание «сплавить» Баха с Бетховеном и стремление к восстановлению контрапункта было глубинным принципом «музыкальной алхимии» нововенцев и выразилось в конкретных технологических решениях додекафонического метода композиции. Тем не менее, в позднем творчестве Шенберга намечается отход от строгой додекафонии, усиливается момент ретроспекции. По мнению некоторых исследователей, в частности, К. М. Шмидта, в кантате «Уцелевший из Варшавы» композитор конспективно представил собственный творческий путь от атональности к додекафонии, что находит подкрепление и в тексте произведения: «от обособления „я“ и „они“ ко всеобщему признанию в вере» [10, с. 181]. Для самого Шенберга музыкальный язык как таковой всегда принципиально эзотеричен по причине того, что в музыке отсутствует познаваемое. Об этом композитор пишет в своей программной статье «Отношение к тексту», опубликованной в знаменитом сборнике «Синий всадник» (Мюнхен, 1912 г.): «Число людей, способных понимать язык музыки как таковой, относительно невелико. Предположение, согласно которому музыкальное произведение должно вызывать те или иные ассоциации, в противном случае оно останется непонятым, ничего не породит, так распространено, как может быть распространено все фальшивое и банальное. Ни к одному из искусств не предъявляют подобных требований, довольствуясь воздействием его материала. Причем, конечно, в других искусствах ограниченным возможностям восприятия недостаточно духовно развитой категории людей противостоит материальное, изображенный предмет. Так как в музыке отсутствует непосредственно познаваемое, одни ищут в ней формально прекрасное, другие — поэтические прообразы <...> хотя композитору должно было бы быть ясно, что перевод на язык наших понятий, на язык человека, — это абстракция, редукция до познаваемого, утрата самого главного — языка мира, который должен оставаться непонятым, должен лишь ощущаться» [11, с.24].

[1] Повестовование об Исходе, читаемое за праздничным столом в ночь Песаха.

Здесь нельзя не вспомнить известный постулат трактата Хагига, превращенный Зинаидой Гиппиус примерно в те же годы, когда увидел свет «Синий всадник», в афоризм «если нужно объяснять, то объяснять не нужно»: «Не толкуют... о Деянии начала при двух, ни о Колеснице при одном, разве только он был мудрым и понимающим самостоятельно» [12, с. 519]. Можно соглашаться с подобным подходом, можно спорить с ним. Однако, проведенный анализ таких феноменов культуры, как создававшийся на протяжении многих столетий каббалистический метод работы с текстом и индивидуальная композиторская техника, сконструированная и внедренная Шенбергом в XX веке, позволяет с высокой степенью достоверности утверждать следующее: онтогенез додекафонного метода композиции глубоко укоренен в мистической традиции постижения мира как текста, определившей для композитора вектор развития его индивидуального музыкального языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тоффлер Э.* Третья волна. М.: АСТ, 1999. 453 с.
2. *Эко У.* Маятник Фуко /пер. с ит. Е. Костюкович. СПб: Симпозиум, 1998. 425 с.
3. *Адорно Т.* Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 245 с.
4. *Шенберг А.* Письма. СПб.: Композитор, 2001. 464 с.
5. *Шолем Г.* Основные течения в еврейской мистике. М.; Иерусалим: Мосты культуры. Гешарим, 2004. 598 с.
6. *Адорно Т.* Философия Новой музыки. М.: Логос, 2001. 344 с.
7. *Эко У.* В поисках совершенного языка /пер. с ит. А. Миролюбова. СПб: Александрия, 2007. 421 с.
8. *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке (беседы с композитором). М.: Деловая лига, 1993. 109 с.
9. *Вассоевич А. Л.* Духовный мир народов классического Востока. СПб.: Алетейя, 1998. 537 с.
10. *Schmidt Ch. M.* Schönbergs Kantata «Ein Überlebender aus Warschau» op. 46 // II Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig: Breitkopf und Härtel,1976 (Jg. 33). P.174–261.
11. *Шенберг А.* Отношение к тексту //Стиль и мысль. Статьи и материалы. М.: Композитор, 2006. 248 с.
12. *Талмуд.* Мишна и Тосефта / критич. пер. Н. Перферковича. Т. 2. СПб.: Издание П. П. Сойкина, 1899. 988 с.

УДК 78.01

С. В. Лаврова

ТРАНСФОРМАЦИЯ СТРУКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПОСТСЕРИАЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ ОТКРЫТИЙ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

Музыкальная композиция XX–XXI в. — явление невероятно многоплановое и разнообразное. Ее связи с прежним классическим наследием очевидны. Вместе с тем очевиден также разрыв с традиционным мышлением. Музыка является своего рода генетическим кодом каждой эпохи, где организация внутреннего музыкального пространства по-своему отражает время. Сегодняшнее звуковое пространство многомерно: оно фокусируется вокруг микро- и макро пространства звука и звуковой материи, оно предполагает возможность перемещения с одного уровня на другой.

Как для музыки прошлого, так и для новой музыки интерес к структуризации оказывается весьма актуальным философско-эстетическое понятие гармонии, разрабатывавшееся с глубокой древности, так или иначе эволюционировавшее в узкоспециальную область функциональной гармонии, средствами универсальных структур на долгое время определило структурное содержание музыки. Сущностью музыкальной гармонии была проекция философско-эстетического понятия гармонии на область звуковых явлений. За ним последовало принципиальное обновление структурного содержания, которое выявило всесторонний композиторский интерес к предкомпозиционному процессу создания структур.

Структурное мышление, охватившее область музыкальных экспериментов второй половины XX века слилось в общеэстетической направление, которое в полной мере отразила сближение искусства с математическими и естественнонаучными открытиями.

Параллельность процессов сближения литературного структурализма с научным рациональным мышлением, отказа от эссеизма в создании выверенного и формализованного понятийного аппарата, основанного на лингвистической терминологии, обращения к формальной логике и математическим формулам и схемам обнаруживает себя со всей очевидностью в сопоставлении с музыкальным сериализмом. Применительно к более позднему периоду 1970–1980-х годов, постструктурализму, связанному, в свою очередь, с критикой и преодолением структурализма, он при всей своей неоднородности также сопоставим с аналогичными процессами в области новой музыки. Разнообразие направлений, отправной точкой для которых послужил сериализм, привело, с одной стороны, к еще большему интересу к структурной определенности композиции и математизации процессов (например, в творчестве композиторов New Complexity). С другой стороны, к включению интуитивных процессов, объединяемых нередко с математическими (интуитивная математика Я. Ксенакиса, применение фрактальной геометрии в творчеве Д. Лигети и у С. Шаррино). Открытия, которые были сделаны

в 1945–1950 гг., предстали попытками заложить фундамент нового языка, тем не менее, отталкиваясь от уже существующих источников.

Таким образом, идеи формализации в новой музыке при помощи алгоритма (определенной последовательности действий, которая должна привести к прогнозируемому результату) проявили себя задолго до появления компьютерных технологий. Первоначально теория алгоритмов разработана в том числе советскими учеными А. А. Марковым и П. С. Новиковым, занимавшимися решением любых однородных задач или действий посредством разложения их на точно установленные предписания и последовательность конечного числа элементарных операций. Алгоритмическим процессам музыкальные технологии обязаны появлением таких программ как C-Sound, Supercollider, MAX/MSP и т. п. Отправной точкой алгоритмической музыки является колебание какой-либо величины в определенном диапазоне по случайному закону. Среди пионеров алгоритмической композиции следует назвать американского композитора и теоретика, Лежарена Хиллера. В своих программах он основывался на применении детерминированных или же напротив, стохастических (вероятностных) процедур. Эти два различных принципа в полной мере отражают пути развития структурного мышления новой музыки. Детерминированные процедуры призваны генерировать музыкальные события в соответствии с композиционными задачами. Стохастические процедуры вводят элемент случайности в процесс принятия решения. Они генерируют музыкальные события в соответствии с таблицами вероятности, которые устанавливают саму возможность появления этих событий.

Сериализм обращался к детерминированным структурам. Постсериализм, — в большей степени, к стохастическим. Вместе с тем это разделение носит условный характер, так как мобильная и вариабельная форма в сериальных композициях апеллируют к случайности, при наличии внутренней детерминированной структуры, В постсериализме в свою очередь, немало примеров тотальной структуризации в особенности это касается актуального и по сей день, направления New Complexity лидером и идеологом которого является английский композитор Брайн Ферниxоу.

Янис Ксенакис в 1956 году, ввел в обиход термин стохастическая музыка, используемый для описания музыки, основанной на законах вероятностей и законах больших чисел. В его оркестровой композиции «Achorripsis» (1957) события, связанные с проявлением тех или иных музыкальных элементов (тембр, высота, громкость, продолжительность), были распределены по всей композиции в соответствии с законом Пуассона (Poisson). Композитор утверждал, что законы исчисления вероятностей вошли в композицию вследствие музыкальной потребности, и, вместе с тем, и другие пути, начиная с природных явлений, таких, как падение града или дождя на твердые поверхности, или, пение цикад летом в поле, ведут к стохастическому перекрестку [1]. Они также образуют пластичное изменение во времени, подчиняющееся алеаторическим или стохастическим законам. Создание самого музыкального произведения в данном контексте представляет собой в первую очередь процесс упорядочения невероятного числа возможностей изъятых из беспредельной первобытной массы Хаоса. В качестве стратегии упорядочения Я. Ксенакис еще с 1960-х г. использовал «Теорию решета».

Выработанная в качестве универсального аналитического инструмента с целью формализации разных множественных (многоэлементных) структур, таких, например, как высотные звукоряды и ритмические последовательности она проявила себя в математическом методе, называемом «Эратосфеново решето».

Фильтрация великого множества решений, проходящая сквозь сито, решето или сетку как творческая стратегия была также использована, вслед за Я. Ксенакисом, Хельмутом Лахенманном, который и ввел в обиход понятие «временной сетки» (Zeitnetz). Далее оно было по-своему осмыслено и внедрено в практику английским композитором — основоположником направления New Complexity — Брайном Фернихоу. «Новая сложность» (New Complexity явилась отражением современных принципов La pense complexe — «сложного мышления». Для его идеологов и практиков характерно не только стремление к предельной точности отражения авторского замысла в партитуре и расширению границ исполнительской техники, но и особый интерес к проблемам музыкального времени. Множество пластов, каждый из которых имеет свое собственное время, одновременно сочетаются в пространстве, образуя сложнейший полиритмический и полиметрический контрапункт. Признав «сложность» и максимальное расширение ареала интересов в качестве отправных точек творчества, Б. Фернихоу считает, что «композиторы, погрузившиеся только в звук, похожи на страусов, засунувших голову в песок. Долг композитора, по его мнению, — приобщение к максимально возможному числу различных творческих практик и вера в «героический индивидуализм» [2]. Б. Фернихоу в своей лекции на Дармштадских курсах новой музыки в 1988 г. говорил о «тактильности времени» — его гибких границах, способствующих растяжению, сжатию, наслоению, различным образом организованных и даже деформированных вследствие вышеупомянутых возможностей временных пластов [3]. Иллюзорность границ времени позволяет сегодня композитору экспериментировать с этим параметром, сделав его основой собственной системы. Независимо от того, в какой степени, предварительно вычислены отдельные параметрические процессы композитором, существует фильтр, который неожиданно `сжимает процесс, в котором элементы повторно объединяются с другими, чтобы сделать возможным процесс непрерывного структурного обновления. Таким образом, музыка Б. Фернихоу убедительно воплощает парадокс предкомпозиционных вычислений, получающих свои собственные импульсы развития в соответствии направляющим их процессом «фильтрации» при помощи универсального инструмента «решетки». Музыкальная композиция становится результатом координации различных параметровых решений композитора: те или иные факторы могут трансформировать развитие в результате объединения и изменения расстановки акцентов. Для Б. Фернихоу важным средством самоограничения становится провозглашенный им «принцип решетки» — своего рода ограничителя множества вариантов возможных решений звукового сценария.

Своеобразная метафора «решетки» (решета), или структурного отбора параметров и возможных вариантов их реализации встречается и у Х. Лахенманна. Упорядочиванием временного процесса в ряде руководит протяженный ряд серийно пермутированных и ритмически оформленных звуков, выполняющих

функцию «указательных знаков». Это руководство имеет «закадровый» невидимый характер, не декларируемый композитором, отражающий предкомпозиционный этап работы. По собственным словам композитора, временная сетка представляет собой «артикулирующие время элементы крайне нерегулярного пульса, протекающего почти тайно и с самого начала регулирующего целое» [3]. Этот регулирующий инструмент призван распределять так называемые «звуковые события». Каждое звуковое семейство соотносится с определенным представителем его типологии, обоснованной им ранее в статье «Звуковые типах новой музыки». Тембро-акустические группы типологии неоднократно появляются у различных инструментов или в оркестровых комбинациях, представленные при каждом своем новом «появлении» различным образом. Эти звуковые события и составляют основу музыкального материала, и принципиально отличаются от традиционных звуковысот, оказываясь скорее в русле шумовых элементов перенесенных в иной — музыкальный — контекст. В своей классификации «звуковых типов новой музыки» композитор исходит из понятия «собственного времени», означающего субъективно ощущаемый момент возникновения и затухания звука. Х. Лахенманн определяет слуховые процессы прежде всего как «осязательные». Круговращение реакций приводит к анализу и сообщает новый импульс — «экспрессивную интенсивность» [4].

Отказ от метрического времени, изгнание линейности, событийности — качеств, присущи физической составляющей временного вектора, привели к идее сосредоточенности на собственном времени звука: его внутреннем бытии: атаке и затухании и эти физические свойства объекта послужили отправной точкой, как типов новой музыки Х. Лахенманна, так и спектрального метода, появившегося в 1970-х годах. Он отразил одно из естественных желаний человека — углубиться в сам звук, в его физическую структуру. Внутренние свойства звука стали смысловым стержнем, как целостной композиционной структуры музыкального произведения, так и отдельного фрагмента. Основополагающим для композитора было изучение звукового спектра на предкомпозиционном этапе работы, и его последующий перенос из микрофонического пространства — в макрофоническое. Звук рассматривается, словно под микроскопом во всех своих стадиях от атаки до затухания. Спектральный метод своим появлением обязан одному из естественных желаний человека — углубиться в сам звук, в его физическую структуру. Внутренние свойства звука стали смысловым стержнем как целостной композиционной структуры музыкального произведения, так и отдельного фрагмента.

Понятие «спектральная музыка» отражает в полном объеме суть композиторских поисков. Идеолог этого направления французский композитор Жерар Гризе в своем творчестве стремился к стиранию границ между внутренним и внешним, к постижению слушателем тончайшего звукового мира виртуального пространства микрополифонии звука. Необходимо подчеркнуть, виртуальный характер внутризвуковой полифонии. В реальности обертоны сливаются в воедино, заглушаемые основным тоном, что соответствует акустическим законам. Постичь эту виртуальную полифонию становится возможным лишь при компьютерном анализе, руководствуясь математическими методами дискретного и быстрого преобразования

Фурье и спектрограммой. Сама же спектральная композиция рождается из манипуляций с различными параметрами, полученными в результате подобного анализа.

Для построения внутреннего пространства музыкальной формы, Гризе также проводил весьма значимые для него аналогии с физическими процессами. Понятие «дыхания формы» — аналогично дыхательному процессу в человеческой физиологии, а биение сердца проецируется на маятниковую структуру векторной формы: напряжение — разряжение.

Рождающееся, проживающее свою собственную уникальную судьбу и умирающее, в конце концов живое существо, которым стал звук, получило право обладать различной конституцией, строением, характером, и «телесностью». Погружение в этот микромир, знаменующее переход от макроуровня на микроуровень, находится в одном русле с научными экспериментами в области нанотехнологий. Современная тенденция к миниатюризации показала, что вещество может иметь совершенно новые свойства, если речь идет об очень маленькой частице этого вещества. Нанотехнологии, впитав в себя новейшие достижения физики, химии и биологии нашли свою смысловую проекцию в спектрализме, совершив революционный переворот в сознании композиторов постсериального периода.

Фракталы, известные в математике, благодаря бельгийскому ученому Бенуа Мандельброту и его основному труду — «Фрактальной геометрии природы» также находят свое отражение в композиторских идеях новой музыки, так как в основе этого явления лежит идея образования бесконечного множества фигур, полученных из относительно простых конструкций при помощи двух операций — копирования и масштабирования. Эти операции позволяют генерировать структуры, подобные деревьям, растениям, скалам и другим природным явлениям. Интересно также, что исследователи соответствий фракталов и крупномасштабной временной структуры акустической речи и музыки, такие как Г. М. Алдонин, Е. В. Золотухина, П. А. Иванов, А. В. Спиридонов выявили, фрактальную природу ритма.

Термин «фрактал», введенный бельгийским математиком в 1975 году, происходит от латинского слова fractus (прил. Frangere -«ломать, разбивать»). Понятие фракталов ворвалось в общественное интеллектуальное сознание, в том числе и людей не связанных с наукой, в 1983 году, когда была опубликована вышеупомянутая работа [5]. Этим можно объяснить тот факт, что в 80-х гг. берет свое начало волна «фрактальных» исследований в философии и искусствознании. А сам термин нередко носит скорее метафорический характер, применяемый отчасти в качестве синонима таких понятий как «пропорциональность», ««теория золотого сечения» и т. п.

Основным свойством фрактала является принцип самоподобия. Ученые, изучая различные природные структуры, будь то извилистая береговая линия, система водосбора рек, или горный рельеф, сталкивались с тем, что, укрупняя масштаб изучения исходной структуры основным свойством было подобие первоначальной структуры, независимое от масштаба. В связи с этим здесь уместно процитировать философа и культуролога М. Эпштейна: «По свойству самоподобия мир делится

на уменьшенные подобия себя, мирки и мирочки. Пирамида жизни состоит из пирамидок меньшего размера, которые сами слагаются из еще меньших пирамидок». Это «рекурсивная модель», каждая часть которой повторяет в своем развитии развитие всей модели в целом [6].

Примечательно, что несмотря на то, что ни одна из фрактальных математических моделей не встречается в природе в чистом виде, бесконечное увеличение невозможно, эти модели в состоянии описать самые существенные свойства множества природных объектов.

Самоподобие в математических алгоритмах реализуется при помощи рекурсивных процедур, так как пространственная форма фрактала повторяет себя в каждом фрагменте и в любом масштабе. Его структура отражает иерархический принцип организации материи в природе. И к этому природному организационному принципу, выражают стремление, композиторы постсериализма, ибо именно способность фрактальных структур к развитию определяет непрерывность процесса формообразования, так как фрактал никогда не бывает законченным и способен генерировать великое множество самоподобий и отражает устремленность к бесконечности.

В музыке существует немало примеров проявления фрактального принципа в делении длительностей, в понятии «золотого сечения», в организации тактов в метрическом периоде (2-такты, 4-такты, 8-такт). Можно обнаружить соответствие этим законам также и в мензуральных канонах и в некоторые видах серийных преобразований в додекафонии. В сериальной музыке, в частности у К. Штокхаузена в его Электронных этюдах (Studie I, II 1952–1954) обнаруживается полное соответствие принципу самободобия, организующему целое на всех уровнях, начиная от тембрового до композиционного, в соответствии с одной серийной матрицей.

В музыкальном минимализме метроритмическая сторона композиции, приняла на себя роль главного средства музыкальной выразительности, а равномерность пульсации с постепенным фазовым сдвигом за счет приема аугментации — то есть очень медленного увеличения, вызывает вполне определенные ассоциации с фракталами. В применении техники «фазового сдвига» в американском минимализме, развитие подчиняется принципу кругового канонического движения (ротации), что также обнаруживает связь с природными явлениями.

За творческими принципами итальянского композитора постсериализма Сальваторе Шаррино также проступает фрактальное мышление. Оно соприсутствует с его интуитивным художественным методом. В центре звуковой философии композитора располагается феномен индивидуальной раздвоенности, самоподобия — «дуальности телесных вещей и бестелесных событий».

Согласно идеям Шаррино фрактальные примеры могут быть как континуальными, так и дискретными, именно последнее качество фракталов он внедрит в свой композиционный принцип, обозначенный в его теории как пункт «Формы с окнами» Windows [7, s.27]. «Формы с окнами» — это принцип сознательного разрыва формы в музыкальной композиции. Ее прерывность была обусловлена стремлением композитора к своеобразной «надвременности», аналогично тому,

как Штокхаузен объяснял свою концепцию понятием «момент-формы». Для последнего, по его собственным словам, фрагментарность была средством преодоления конечности времени. У С. Шаррино быстротечность времени, метафорически перемещающая слушателя между различными измерениями, выражена посредством «разрыва» формы. Это одновременно и своего рода средство для переключения внутренней многомерности пластов, и окно в параллельный мир, созданный аналогичным образом при помощи единого кристалла — отправной точки композиции, и подверженность единому полифоническому процессу. Для объяснения собственной концепции, С. Шаррино апеллирует к изобразительному искусству — полотну Макса Эрнста «Французский сад» («Il giardino di Francis»), где, с точки зрения композитора [6, s.40], присутствует эффект пространственного разрыва, открывающего дверь в иное измерение. Эта нелинейность, подразумевающая определенные точки, которые способствуют дальнейшему разветвлению, подобно возможности выбора между двумя различными сценариями развития событий, может быть сопоставима с так называемой точкой бифуркации. Под этим явлением подразумевается смена установившегося режима работы системы. Как только точка бифуркации пройдена, путь в прошлое закрыт, процессы перестают быть обратимыми. Впереди возникает новая бифуркация и, следовательно, новый кризис. Принципы нелинейности и альтернативы выбора развития любого процесса, развития системы реализуются и при построении фракталов, связанных с хаосом, подобно связи результата с процессом. Эти свойства парадоксальной смысловой логики музыкальной композиции, где в поверхность вторгается разрыв, спровоцированный появлением окон (windows) соответствуют фрагментарности сознания присущей новой музыке в целом. Отвергая все возможные предположения, что современная мысль произведена технологией, или сегодняшнее искусство является плодом наукообразного мышления, композитор фокусирует свое внимание на фотографическом искусстве и возможностях современного телевидения, а также на особенностях современных компьютерных технологий и их различных свойствах, открывающих новые горизонты понимания.

Фотография способна уловить застывшее время, а телевидение может заставить нас интерферировать между различными временными и пространственными величинами: переключая каналы, программы идут параллельно, а осуществляя переход от одного к другому, образуется который прерывность. Операционная система мира — Windows — основывает интерфейс на форме окна: возможности открывать великое множество окон одновременно, что позволяет вызывать различные программы лишь только одним «кликом» по соответствующей иконке. Понятие разрыва поверхности, вмешательства множества точек зрения, соединение перспектив и далеких событий, переместившихся в общий отрезок времени — все это является концептуальным контекстом формы в окнах. Таким образом, формы с Windows — это разрыв скользкой поверхности смысла, который стал настолько хрупким, что может в любой момент «опрокинуться в нонсенс». Переключение призвано сфокусировать множественность в единой точке.

Принцип переключения, обозначенный композитором как «Форма с окнами» («Shapes with Windows»), описанный выше, сопоставим с внедрением компьютер-

ных технологий в современную действительность, что изменило во многом пространственно-временные представления людей: «Самая распространенная оперативная информационная система мира — Windows — обосновывает собственное имя, собственный интерфейс на форме окна: можно действительно открывать множество окон одновременно, которые дают нам множество возможностей, достаточно только сделать один "click" по соответствующей „иконке". Понятия прерывности, вмешательства, множества точек зрения, перспектив объединяющих далекие события, разделенные во времени, соединяются посредством общего „окна"» [7, s.69].

Подводя итоги, можно сделать вывод относительно параллельного развития науки, современных технологий и новой музыки, где даже самые далекие явления обнаруживают тесные связи способности взаимодействия, обогащая опыт и трансформируя эстетические представления. Использование в науке таких понятий как нелинейная динамика, хаос, фракталы обострило интерес к основам мироздания и оказалось привлекательным для постсериальной музыки, послужив ответом на вопросы построения структуры, организации звукового пространства и музыкального времени, соотношения детерминизма и случайности в композиции. Эти параметры оказались имманентными явлениям природы и соответствовали единой концепции «слуховой экологии».

Современная постсериальная философия звука апеллирует к природным процессам. С позиции стремления к слуховой экологии, каждый человек в своей психологической целостности, обладает отчетливой звуковой структурой, которая не только дает ему возможный реагировать на мир звуков, но также и идентифицировать их. Смысловым ядром философии звука, разработанной композиторами новой музыки, становится феноменология индивидуальной раздвоенности — «самоподобия — дуальности». Эти тенденции предопределили параллельное развитие технологий, естественных научных открытий и тенденций современного искусства, неразрывно связанного с реалиями окружающего мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Смирнов А.* Компьютерная музыка. URL: http://www.theremin.ru/lectures/stochastic.htm (дата обращения 9.09.2014).
2. *Фернихоу Б.* Интервью для Радио «Свобода». URL: http://www.svoboda.org/content/article/375707.html (дата обращения: 10.12.2012).
3. *Ferneyhough B.* The Tactility of Time (Darmstadt Lecture 1988) // Perspectives of New Music. Vol. 31. 1993. N 1. P. 20–30.
4. *Lachenmann H.* Klangtypen der neuen Musik // Zeitschrift fur Musiktheorie. 1970. S. 21–30.
5. *Мандельброт Б.* Фрактальная геометрия природы. М.: Институт компьютерных исследований, 2002. 656 с.
6. *Эпштейн М.* К философии возраста. Фрактальность жизни и периодическая таблица возрастов // Звезда. 2006. № 4. С. 37
7. *Sciarrino S.* Le figure della musica, da Beethoven a oggi. Milano, 1998. P. 27.

УДК 7.038.531

Л. А. Меньшиков

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ ФЛЮКСУСА

Появление флюксуса в 1960-е годы было предопределено развитием художественно-эстетической теории первой половины XX века. У флюксуса было много предшественников в числе разных художественных явлений этой эпохи. Он объединил все возможные попытки освободить искусство от отмирающих рамок определённой художественной формы, которые неоднократно предпринимались в авангардных течениях. Это пытались сделать многие: дадаисты (в том числе и в особенности Марсель Дюшан), некоторые футуристы, русские конструктивисты. Ими между 1909 и 1929 годами было предложено большое число различных вариантов разрушения формы. Все эти эксперименты привели к появлению искусства объекта, выразившегося в превращении реальной вещи в произведение искусства, и в окончательном уничтожении художественной формы. «Авангардный импульс от дадаистов 1920-х годов принимает международное движение флюксус, антикапиталистический интернационал, проживший 1960-е годы как тотальный перформанс» [1, с. 146]. И именно флюксус стал итогом деятельности тех, благодаря кому в середине 1950-х годов стремление осуществить революцию в области формотворчества разгорелось с новой силой.

Можно назвать ряд событий в художественном процессе середины XX века, которые привели к началу флюксуса в 1961–1962-м годах. Джордж Мачунас, который сформулировал основные идеи флюксуса и организовал его работу, по сути дела всего лишь механически сконструировал его из идей своих предшественников. Можно назвать наиболее влиятельные источники флюксуса. Во-первых, была заимствована и использована в раннем флюксусе изобретённая Джоном Кейджем конкретная музыка, идея которой начала распространяться после 1939 года и определила дальнейшее становление европейской и американской конкретной музыки. Сам Мачунас признавал влияние устроенного в 1952 году интермедийного ивента в Блэк Маунтин Колледже в Северной Каролине. Этот ивент имел решающее, эпохальное значение для возникновения интермедиального искусства второй половины XX века. Он был организован Кейджем совместно с Мерсом Каннингемом, Робертом Раушенбергом, Мэри Ричардс и другими. Кейдж описывал его так: «Несоотносимые действия — танец, исполняемый Мерсом Каннингемом, выставка картин, звучание патефона „Виктрола“, который заводил Роберт Раушенберг, чтение своей поэзии Чарльзом Олсоном и М. К. Ричардс на верхушке лестницы с задней стороны аудитории, игра на фортепиано Дэвида Тюдора, чтение мною моей собственной лекции, включавшей и тишину, на вершине другой лестницы сзади аудитории, — всё имело место в рамках случайно соотнесённых периодов времени на протяжении всей моей лекции» [2, с. 27]. Здесь было собрано множество несоотносимых друг с другом, случайных художественных действий и вещей, что затем стало общим принципом во всех творческих свершениях Мачунаса.

Не меньшее впечатление на Мачунаса произвёл протохеппенинг Джорджа Матьё «Битва при Бувине», который также подтолкнул его к необходимости сведения любого произведения искусства к краткой сценке, разыгрываемой по сценарию, и к необходимости оформления флюксуса как фестивального движения: «Матьё завораживал публику театральной эксцентрикой, подменой живописи эффектным шоу на подмостках... При импровизационном исполнении произведений... стратегия и тактика художника... близки методам... великих полководцев... Художник в таком случае... ведёт самостоятельное действие, преследуя цель победы, но не над врагом, а над самим собой... Живопись стала спектаклем» [3, с. 142, 145]. Пример Матьё показывал, что любое произведение искусства превращается в конкретное действие или реальный объект.

Существенным фактором стала также деятельность японской группы Гутай («конкретность»), возникшей под непосредственным влиянием акций Матьё, и предложившей свой необычный подход к интермедиа через разрушение бытовых объектов. Среди близких источников флюксуса также были хореографическое творчество Джозефа Корнелла и Анны Хэлприн с их теорией естественных действий, художественные объекты французских новых реалистов. В круг близких к Мачунасу художественных явлений вошли также и концепты Бена Вотье, и музыка Ла Монте Янга, и акции Джорджа Брехта, и проекты Йоко Оно и Генри Флинта, и выставки зарождавшегося одновременно с флюксусом концептуализма. Эти художественные явления составили поле, в котором происходил обмен идеями между флюксусом и современными ему группировками. И именно эти явления были обобщены Мачунасом в виде системы основных жанров флюксуса.

Уже на фестивале в Копенгагене в 1962 году была определена программа по созданию жанровой системы. Во время концертов этого фестиваля «на заднике, за спинами „концертирующих“ ... была написана декларация участников, позволяющая заметить солидарную „нулевую“ цель всего искусства 1960-х годов: найти такую форму, которая бы полностью освободила искусство из его профессиональных ограничений, овладеть реальностью, избежав тех правил, по которым реальностью принято овладевать, получить не запрограммированный профессиональный результат, а сразу всё» [1, с. 146–147]. Таким образом, обязана была родиться принципиально новая, не существовавшая ранее система жанров.

Первоначально Мачунас вынашивал планы относительно большого и всеохватного движения, которое должно было бы включить в себя все аспекты новой волны в искусстве, призванной очистить его от условностей классической и модернистской эстетики. Он разработал развёрнутую программу, которая предполагала и концерты новой музыки, и создание серий объектов, названных им «ежегодными флюксус-коробками», и многое другое. Но именно флюксус-коробки стали первым реализованным жанром флюксуса. «Коробки» задумывались как антологии нового искусства, собираемого изо всех стран и частей света. Вначале планировалось приглашение ограниченного числа авторов, выбранных Мачунасом по его собственному усмотрению и представляющих разные формы современного искусства — от Карлхайнца Штокхаузена и Алана Капрова до Пьера Рестани и Франца Мона. Но получилось так, что участие в проекте приняли также

и многие из тех, кто позже стал участником флюксуса, превратившегося в интернациональное движение. Среди них были Джордж Брехт, Роберт Филлиу, Генри Флинт, Дик Хиггинс, Элисон Ноуэллз, Йоко Оно, Нам Чжун Пайк, Бенджамин Паттерсон, Дэниэль Споерри, Бен Вотье, Вольф Востелл, Ла Монте Янг и другие.

Флюксус стартовал первой серией акций-концертов в Вуппертале, Дюссельдорфе, Париже, Висбадене, Амстердаме, Лондоне, Копенгагене и снова в Париже в 1962 году. После этого он стал восприниматься в качестве вполне определённого и завершённого в своей эстетике художественного явления. Первые фестивали в качестве основного жанра нового искусства включали в себя однозначные, короткие, конкретные пьесы-сценки с минималистической музыкой, односюжетными действиями и концептуальными декорациями. В большинстве пьес содержался обоюдоострый юмор. Искусством были объявлены ставшие содержанием этих сценок обыденные, ежедневные явления и события. Запланированное первоначально содержание флюксус-коробок также изменилось, отразив новый, успешно зарекомендовавший себя на фестивалях принцип творчества; коробки стали включать в первую очередь фотографии и партитуры сценок, став таким образом своеобразной летописью первого этапа становления флюксуса, и сохранив все основные его артефакты. Флюксус-коробки демонстрировали свободное отношение к фактам искусства: «Художники флюксуса экспонировали так называемые флюкс-боксы, внутри которых может находиться всё что угодно: документы, фотографии, вырезки, любая ерунда, но смысл взаимодействия со зрителем заключался именно в том, что оттуда надо что-то вытаскивать, трогать, смотреть, и конечно, потом это возвращалось и складывалось в коробку произвольным образом» [4, с. 57].

В 1962 году появился ещё один самостоятельный жанр — Мачунас задумал издать некоторые партитуры, используемые для концертов, в качестве отдельных публикаций, которые не должны были помещаться во флюксус-коробки. Он применил «самиздатовский» способ для размножения этих партитур. Имея возможность пользоваться копировальной машиной у себя на службе в Висбадене, он начал изготавливать печатные сценарии на прозрачных негативах (ставя на них в подтверждение авторского права флюксуса специальные штампы), с которых затем печатал по мере необходимости позитивные отпечатки. Это стало фактически первым путём изготовления и распространения печатной художественной продукции флюксуса, который впоследствии вырос в целую индустрию. Метод был в основном тем же самым, что использовался для издания многих произведений Джона Кейджа в издательстве «Editions Peters» (возможно, что именно его пример подтолкнул Мачунаса к мысли о необходимости превращения акций флюксуса в печатную продукцию). И это был кратчайший путь для публикации отдельных сценариев, которые затем включались в коллекции индивидуальных работ (названных впоследствии «выпусками» флюксуса). Представление художественной продукции в виде полноценных печатных изданий, обязательно выдержанных в единой эстетике, стало своеобразным знаком флюксуса (хотя и роднит его в определённой мере с дада и концептуализмом), его отличительной чертой в череде иных современных художественных явлений.

В значительной степени благодаря тому, что Мачунас стал «монопольным» издателем сценариев, он на многие годы смог сохранить творческий контроль над созданием всей художественной продукции флюксуса. Получая идеи от художников и, находясь в таком особенном положении по отношению к ним — положении издателя и распространителя произведений, составителя антологий, он всё менее и менее стеснялся изменять и интерпретировать их работы по собственному усмотрению, — начиная от маркировки и упаковки работ и заканчивая содержанием проектов. Как альтернативу существующей системе распространения произведений искусства — через фестивали, выставки и музеи, против которой флюксус выступал по причине её закрытости, Мачунас создал новую систему распространения создаваемых артефактов — через сеть управляемых художниками магазинов. Важную роль в этом процессе играло размещение рекламы с целью привлечения любителей искусства для продажи им продукции флюксуса через рассылку произведений на заказ по почте. Реклама давалась через газеты флюксуса, через листовки, через импровизированные выставочные стенды, устанавливавшиеся во время концертов и фестивалей.

Деятельность Мачунаса по массовому производству и распределению художественной продукции дала практический выход идеям флюксуса, которые стали быстро распространяться и смогли достигнуть зрителя за пределами строгого и ограниченного пространства концертного и выставочного залов. Это давало художникам возможность для свободного творческого поиска, делало их работу независимой от необходимости поиска способов и возможностей представления произведений публике. Тем самым путь искусства от художника к зрителю облегчался, чего и хотел флюксус. Мачунас стал импресарио флюксуса, поставив своей целью привести флюксус в каждый дом: «Вы теперь можете сделать искусство фактом частной жизни в любом Вашем собственном доме» [5, p. 19], — заявлял Мачунас своим почитателям и соратникам по творчеству. Искусство таким способом могло обрести и обретало потенциально намного более широкую и более разнообразную аудиторию, чем та, которую имел авангард. Став дешёвыми и «бедными», работы художников флюксуса превратили искусство в доступное почти любому приобретение, чего всеми силами и средствами добивался Мачунас.

Так, благодаря своим организаторским способностям и энергии, Мачунас стал основоположником и предводителем флюксуса: он собрал всех воедино, сформировал программы ранних концертов, написал манифесты и организовал публикацию первых выпусков флюксуса, определяя их содержание и направленность посредством редактирования, дизайна, печати, рекламы и распространения. Поэтому флюксус быстро превратился в шоу одного продюсера, но никогда, как бы этого ни хотел Мачунас, — в шоу одного актёра. Художники флюксуса признали роль Мачунаса, но остались независимыми на всё время существования группировки, поддерживая идеалы движения и, в то же время, следуя собственными путями к реализации этих идеалов. В конечном счёте, видение Мачунасом нового искусства как коллективного объединённого фронта оказалось возможно реализовать только в рамках произведённых им антологий, его изданий, а также некоторых фестивалей и коллективных инвайронментов. За их пределами флюксус превращался

из единого течения в деятельность отдельных самостоятельных художников, объединённых лишь общими эстетическими взглядами на новое искусство.

Это очень расстраивало Мачунаса; разочарование от всё нарастающей независимости художников флюксуса друг от друга было отражено в его ивенте 1975 года в Нью-Йорке, который прошёл под названием «Фестивали флюксуса представляют двенадцать знаменитостей». Плакаты фестиваля были помещены вокруг города, они объявляли о проведении ивента и перечисляли имена двенадцати «знаменитых» художников. Когда запланированная дата концерта наступила, и зал был переполнен людьми, стремящимися оказаться в обществе этих известных художников — бывших соратников Мачунаса, теперь ставших самостоятельными звёздами нового искусства, — то Мачунас просто спроецировал их имена на экране, по одному, крупными буквами. Тем самым было деконструировано стремление художников к личной популярности и самостоятельности от флюксуса в ущерб единству течения, которое не могло, по его мнению, существовать никак иначе, как в форме коллективного действия. Поэтому, несмотря на силу эстетического воздействия программы флюксуса, сформулированной в манифестах, за их рамками единый дух флюксуса ослабевал, и уже не объединял художников.

Такое отношение к творческому процессу стало причиной того, что после смерти Мачунаса в 1978 году флюксус фактически прекратился. В западном искусствоведении есть разные мнения относительно того, остановился он или не остановился тогда или когда-то прежде (эти мнения зависят от отношения того или иного критика к истории движения). Но в случае флюксуса всё равно невозможно подвергать сомнению непрерывную, центральную роль Мачунаса как изобретателя, организатора и руководителя движения, как автора всех тех художественных форм, которые им выпускались, как создателя всей его жанровой системы. В конце истории флюксуса стало понятно, что он потерпел неудачу в своей цели заменить искусство обыденностью и только частично преуспел в привлечении художников к коллективной борьбе против буржуазной эстетики, но его вклад в историю актуального искусства огромен. Многие формы современного искусства — такие как концептуальное искусство, перформанс, политическое искусство, почтовое искусство, минимализм, новая музыка, серийное искусство, неоэкспрессионизм, бедное искусство и большое число других развивались, или даже были вызваны к жизни, исключительно благодаря флюксусу. Более того, при анализе жанровой системы флюксуса становится очевидным, что все эти художественные явления в значительной степени восходят к его отдельным жанрам. Всё искусство второй половины XX века обогатилось идеями флюксуса, поскольку опиралось в своей истории на жанровую систему, разработанную в рамках фестивалей флюксуса.

Второе существенное завоевание Мачунаса, его важнейший вклад в историю искусства второй половины XX века (помимо разработки первоначальной программы флюксуса), это изобретение всего арсенала художественных форм и жанров, в рамках которых работали художники флюксуса, формирование жанровой системы. Эта система восходит ко флюксус-коробкам и включает в себя, в первую

очередь, коллективные антологии, представленные различными периодическими изданиями, флюксус-фильмами и флюксус-наборами, содержащими широчайший диапазон и разнообразие работ художников, участвовавших в деятельности флюксуса. Мачунас также ввёл практику фиксировать работы в плакатах и фотографиях, которые составляют весьма значительную часть наследия. Именно в них сосредоточились все аспекты флюксуса — быть политическим, социальным и функционально насыщенным искусством, то есть не столько искусством, сколько антиискусством.

Коллективные антологии — ведущий жанр флюксуса, который вырос непосредственно из оригинальной и во многом неожиданной для искусства середины XX века художественной антологии Ла Монте Янга. Эта, первая, антология флюксуса была создана летом 1963 года. Она называлась «Предварительный обзор флюксуса» («Fluxus Preview Review») и представляла собой раннюю торопливую выборку сценариев, созданных авторами флюксуса, фотографий перформансов, рекламных объявлений о проведении концертов и фестивалей флюксуса, словарное определение флюксуса, найденное Мачунасом (практически готовый манифест), и список членов редакционного комитета группы. Всё это было напечатано на трёх длинных, узких листах, которые были склеены вместе и скручены в виде свитка. Таким образом было положено начало совместным проектам художников.

С 1963 по 1977 год антологии флюксуса должны были выпускаться в виде ежегодных флюксус-коробок. Первая из них (первоначально Мачунасом разрабатывались планы относительно выпуска девяти коробок) — «Fluxus 1» — так и осталась единственной сделанной именно в такой форме. Она содержала в себе сценарии, сфотографированные ивенты, описания концептуальных сценок, объекты, фотографии и эссе, напечатанные на бумаге, свёрнутые и сложенные в конверты и собранные вместе. Всё это многообразие объектов было упаковано в деревянную коробку, которая служила одновременно и тарой для отправки по почте, и дополнительной защитной обложкой. Этот выпуск Мачунас планировал изготовить в количестве двухсот пятидесяти штук, а затем и ещё ста. Но сам он собрал чуть больше сотни штук, также чуть больше сотни штук своей версии собрал в Амстердаме соратник Мачунаса Виллем де Риддер, используя составляющие элементы, изготовленные Мачунасом. На этом история флюксус-коробок завершилась, но подобные антологии будут впоследствии собираться и за рамками флюксуса.

С 1964 по 1979 год выпускались произведения ещё одного популярного во флюксусе жанра — флюксус-газеты. Они временно заменили флюксус-коробки в качестве более простого, дешёвого и эффективного средства пропаганды движения и распространения его новых работ. Главной причиной прекращения изготовления флюксус-коробок стала их громоздкость, неудобство сборки, хранения и пересылки. Поэтому возникла идея более компактного и вместе с тем более ёмко отражающего полноту информации о творческих проектах средства фиксации художественных идей. Всего за это время вышли девять выпусков флюксус-газет, ещё два выпуска вышли после смерти Мачунаса. То есть, флюксус-газеты

оказались наиболее живучим жанром именно по причине простоты изготовления, актуальности и полноты. Каждый выпуск отличался от других в содержании и направленности, включая разные сценарии, пьесы и объявления о проведении акций, плакаты флюксус-концертов, фоторепортажи о прошедших представлениях. Флюксус-газеты были одновременно и сборниками работ участников флюксуса, и рекламными объявлениями, и отчётами о деятельности группы.

Флюксус-наборы — следующий по времени появления жанр, произведения в котором создавались с 1964–1965-го и до конца 1960-х годов. Мачунас характеризовал эти работы, представляющие собой собрание объектов, упакованных в дипломаты, как «миниатюрный музей флюксуса» [5, p. 21]. Содержание флюксус-набора поменялось, когда стали собираться его копии. Но тем не менее он имел более или менее постоянный репертуар, включающий ряд неизменных работ и периодических изданий флюксуса, прежде всего, основные выпуски флюксус-газет, а также и иные, более поздние печатные работы. Предполагалось выпустить неограниченное число вариантов, но Мачунасом было собрано лишь около тридцати наборов и около десяти — де Риддером. Распространение их осуществлялось через европейский флюксус-магазин в Амстердаме, который представлял собой также и склад, осуществлявший рассылку заказов по почте.

В 1966 году Мачунас впервые обратился к созданию произведений ещё одного жанра — флюксус-фильмов, которые затем выпускались им на протяжении 1966–1970-го годов. Эти работы представляют собой воплощение на киноплёнке преднамеренно разыгранных сценариев флюксуса, скорректированных с учётом использования основных выразительных средств кинематографа. Существует длинная версия флюксус-фильма (сохранившаяся по крайней мере в пяти копиях) и не менее десяти коротких версий (представленных в гораздо большем числе копий). Флюксус-фильмы также предлагались для продажи, но чаще распространялись напрокат (и после проведения нескольких кинопоказов возвращались владельцу). Мачунас отправлял изготовленные копии художникам флюксуса по почте для распространения и показа в разных частях света. Появление флюксус-фильмов было созвучно зарождавшемуся одновременно видео-арту.

«Ежегодная флюксус-коробка № 2» («Fluxus 2») сильно отличалась по форме от первой и, по сути дела, представляла собой уже другой тип объекта. Она выпускалась с 1966–1968 до 1976 года. Предполагалось, что тираж составит сто непронумерованных копий, но только около пятидесяти из них были собраны. Коробка планировалась как объект, скомбинированный со флюксус-фильмом. Несобранная коробка содержит многочисленные петли восьмимиллиметровой киноплёнки, программку с комментариями для просмотра фильма и флипбуки, содержащие кадры фильма, а также несколько флюксус-объектов, сценариев и печатных работ.

С 1967 года выпускались почтовые наборы флюксуса. Они содержали сделанные художниками вручную (нарисованные или напечатанные) марки, открытки и штемпельные гашения. Предполагался неограниченный выпуск этих объектов, но только около двадцати почтовых наборов были собраны. Почтовые наборы стоят у истоков мейл-арта.

Работы из бумаги появлялись и позднее. Серия работ под названием «Бумажные игры флюксуса» выходила с 1969 по 1976 год. Бумажные объекты, произведённые четырьмя художниками и упакованные Мачунасом для флюксуса, представляли собой поделки из сложенной и скрученной бумаги. Создание объектов из бумаги вызывало устойчивый интерес художников флюксуса на протяжении нескольких лет, первыми были «Бумажная пьеса» Бена Паттерсона и «Музыка уха» Терри Райли, процесс изготовления которых был продемонстрирован на концертах флюксуса в 1962 году. Предполагался неограниченный выпуск бумажных объектов, но собрано было меньше двадцати пяти экземпляров.

«Флюксус-пакет № 3» создавался на протяжении 1973–1975 годов. Это произведение содержало ряд работ, напечатанных на виниле и бумаге. Для создания этого проекта Мачунасом были запрошены средства на производство около тысячи копий различных компонентов. И несмотря на то, что было создано большое число предметов для него, выпуск никогда не собирался полностью в большом количестве экземпляров, было выпущено лишь несколько копий. На этом выпуске антологии флюксуса практически исчерпали себя — запланированный гигантский выпуск уже не мог быть реализован, поскольку отсутствовал спрос. Более того, повторяемость и скучность этого жанра не позволяли оставаться на том же уровне сарказма, которого требовал флюксус, поэтому появились жанры более крупной формы.

Одним из них стал флюксус-шкаф, который собирали на протяжении 1975–1977 годов, и он всё же стал заключительной коллективной антологией флюксуса. Этот объект представляет собой парадный буфет, наполненный разнообразными играми. Хотя первоначально были запланированы два экземпляра, собрать удалось только один.

Помимо антологий с середины 1963 года Мачунас начал распространять отдельные индивидуальные издания флюксуса, которые составляют вторую существенную сторону его деятельности и жанровой системы. Каждое из таких изданий демонстрирует принципиально новый подход к формотворчеству и пониманию искусства, но с учётом непременного условия широкой публикации произведения и его продажи через сеть магазинов флюксуса. Причём за счёт массовых продаж искусство должно было подешеветь и стать доступным для потребителя.

Примером индивидуального издания могут служить «Ежемесячные обзоры Университета авангардного индуизма», периодическое издание, создававшееся Нам Чжун Пайком в качестве формы обсуждения произошедшего в мире искусства за последний месяц; оно распространялось по платной подписке (за исключением первого одностраничного номера, предоставлявшегося желающим бесплатно на протяжении всей истории флюксуса).

Ещё одно издание — «Водный ямс» Джорджа Брехта — распространялось с приложениями по подписке. Работа Брехта состоит из кратких сценариев и пьес, напечатанных на маленьких карточках и собранных в картонной коробке с этикеткой. Это произведение, в отличие от многих других, не подписывалось и не нумеровалось, поэтому количество выпускаемых экземпляров было потенциально безграничным.

Индивидуальная работа Даниэля Споерри и Франсуа Дюфрена «Современное видение» представляет собой книгу — сборник сценариев; она выпускалась в двух вариантах — дешёвом и «люксовом», дополненном материалами с описанием спектаклей флюксуса. Разработанный Мачунасом дизайн этой книги стал предметом гордости художников, а книга оказалась самым популярным отдельным изданием и долгое время претендовала на роль самой красивой авторской книги флюксуса.

Индивидуальный проект Ла Монте Янга «Композиции», выпущенный в 1961 году, — уникальный концептуальный шедевр флюксуса, содержит все его сочинения 1961 года и представляет собой своеобразный итог деятельности за год; он выпускался в дешёвом бумажном, дешёвом полотняном и дорогом полотняном вариантах, все три были доступны для продажи. Янг говорил, что «композиции необычны тем, что некоторые из них были исполнены прежде, чем созданы» [5, p. 23]. Так, через индивидуальные проекты, во флюксусе усиливается импровизационное начало.

Робертом Уотсом был собран аналогичный индивидуальный проект «Чемодан ивентов, объектов и карточек», представляющий собой собрание его сочинений. Первоначально продавался в дешёвом варианте, затем был развит до новой формы — «Набора путешественника», представляющего расширенную редакцию произведения.

Не чурался индивидуальных проектов и сам Мачунас, несмотря на своё стремление к коллективному творчеству. Созданные им «Ивенты Уотса» состоят из коллекции сценариев, напечатанных на карточках и упакованных вместе с его «Больничными ивентами», игральными картами, почтовыми открытками. Позже — даже со специально изготовленными для этого набора муляжами фруктов и овощей: бананов, помидоров и огурцов.

Благодаря неограниченной энергии и стараниям Мачунаса, производство изданий флюксуса бурно процветало на протяжении 1960–1970-х годов. Результатом стало создание работ в виде упакованных бытовых предметов, сопровождавшихся сценариями их использования в сценках флюксуса. К таковым относятся столь разнообразные произведения, как «Конец, середина, начало» Джорджа Брехта, «Упаковка» Кристо (упакованные розы), «Флюксус-пыль» Роберта Филлиу (упакованная пыль), «Скрипка в птичьей клетке» Джо Джонса (работающая от аккумулятора музыкальная машина), «Флюксус-набор для причастия» Карлы Лисс (поэтическая пародия на европейское восприятие религии) и многие другие, ещё более резко эпатирующие традиционные вкусы публики и бросающие вызов эстетическому чувству большинства людей. Эти издания также являются вариантами индивидуальных антологий.

Не менее существенную часть раннего флюксуса составили перформансы. Первоначально они носили характер дополнительных к предметному творчеству произведений. Начиная с 1961-го и на протяжении 1962-го года, Мачунас планировал не только создание ежегодных флюксус-коробок, но и организацию серий концертов. И флюксус в первый год своего существования отметился на европейском художественном небосклоне более чем тридцатью концертами. Первым

намерением было включение в концерты флюксуса широкого спектра авангардных перформансов — японского и американского экспериментального кино и видеоарта, мультимедийных работ, произведений конкретной музыки, музыки действия, инструментального театра, электронной музыки, хеппенингов, ивентов и уличных акций. Мачунас именно так описал смысловое ядро флюксуса, отдавая предпочтение наиболее провокационным акциям, минималистским и концептуальным пьесам, отражающим интерес художников к разрушению классической западной культуры и эстетики.

Но все эти проекты прежде всего отразились в огромном объёме исполнительской документации, которая производилась участниками флюксуса и составила значительную часть его наследия, наряду с артефактами и фотографической фиксацией акций. В акциях флюксуса отразилась его сущность как художественно-политического движения. Мачунас неоднократно формулировал цели флюксуса, стремясь побороть противоречия и инакомыслие в группе. Эти цели отражены как в манифестах, так и в письмах, направленных различным адресатам. В одном из писем Томасу Шмиту он писал: «Цели флюксуса социальные, а не эстетические. Они восходят к идеям советской группы ЛЕФ и направлены на постепенное устранение изящных искусств (музыки, театра, поэзии, прозы, живописи, скульптуры). Эти цели мотивированы желанием остановить бессмысленную трату материальных и человеческих ресурсов в искусстве, направив их на социально полезные цели. Такие, которые делают искусство практически применимым, превращают его, например, в промышленный дизайн, журналистику, функциональную архитектуру, конструирование, графику, полиграфию и иные практически ориентированные искусства. Флюксус определённо против того, чтобы понимать предмет искусства как нефункциональный товар — этот предмет должен продаваться и давать художникам средства к существованию. У него также могла бы быть и педагогическая функция — объяснять людям бесполезность искусства, создаваемого художником (что обозначает и возможную бесполезность самого художника)» [5, p. 24], тем самым способствуя превращению искусства в антиискусство, в полезную в политическом, экономическом и социальном смыслах реальность. Именно функциональность определила своеобразие жанровой системы флюксуса, направленность всех основных его произведений.

Сложившаяся система жанров флюксуса в полной мере отразила его уникальные цели, которые формулировались как раз в процессе возникновения различных художественных форм. Этот процесс отразился в том числе и в манифестах: «Следующие моменты в манифесте Мачунаса работают на то, чтобы определить отличие флюксуса от других направлений. Это была попытка преодолеть простое, формальное соединение торговой марки и артистической подписи» в произведении искусства, то есть превратить каждую художественную форму в товар определённого типа, «сплавить художественное и нехудожественное, работу и развлечение, не допуская различения искусства и неискусства в своей деятельности» [6, p. 183]. Поэтому создание системы жанров флюксуса было по сути простым превращением разнообразных нехудожественных объектов в предметы, испытавшие то или иное воздействие со стороны художника, и потому ставшие искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. 488 с.
2. *Кейдж Дж.* Автобиографическое заявление // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Вып. 46. М., 2004. С. 15–34.
3. *Крючкова В. А.* Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 472 с.
4. Музей будущего. Круглый стол «Музей XX века: Инновации в искусстве» // Диалог искусств. Журнал Московского музея современного искусства. 2013. № 2. С. 56–59.
5. *Phillpot C.* Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection / C. Phillpot, J. Hendricks, G. Maciunas. N. Y.: MOMA, 1988. 64 p.
6. *Sell M.* Avant-Garde Performance and the limits of Criticism: Approachings the Living Theatre, Happenings / Fluxus, and the Black Arts Movement. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005. 327 p.

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

Т. Н. Горина

ВЫСТАВКИ, ВСТРЕЧИ, ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЭКСКУРСИИ В МЕМОРИАЛЬНОМ КАБИНЕТЕ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ. АПРЕЛЬ-ИЮНЬ 2014.

1 апреля 2014 г. состоялась встреча с выпускниками Академии Ленинградского военного набора 1944 г.

4 апреля 2014 г. прошла деловая встреча и. о. ректора Н. М. Цискаридзе с представителями «Международного фонда Р. Нуреева».

5 апреля 2014 г. коллекция кабинета пополнилась парой балетных туфель, принадлежавших танцовщику А. Годунову (дар Н. Шинкаревой).

7 апреля 2014 г. прошла экскурсия для участников конференции «Балет и образование в XXI веке».

8 апреля 2014 г. к 80-летию со дня рождения балерины, заслуженной артистки РСФСР, педагога Татьяны Легат прошел открытый урок, сопровождавшийся видеопоказом и фотовыставкой.

12 апреля 2014 г. нар. артист СССР, солист балета Большого театра Юрий Владимиров подарил в фонд кабинета пару своих балетных туфель, сценические фотографии и тетрадь с записью учебных уроков (собственность его учителя А. Ермолаева).

14 апреля 2014 г. с коллекцией МК познакомился руководитель балетной школы во Флориде (США) В. Исаев.

16 апреля 2014 г. прошла традиционная фотосессия воспитанников средних классов

17 апреля 2014 г. и. о. ректора Н. М. Цискаридзе дал интервью каналу ВГТРК.

18 апреля 2014 г. состоялась обзорная экскурсия для балетной делегации из Норвегии

19 апреля 2014 г. в пасхальную неделю МК посетил с визитом настоятель домовой Троицкой церкви Андрей Дмитриевич Жук.

22 апреля 2014 г. с музейной экспозицией познакомились абитуриенты из Ленинградской области.

25 апреля 2014 г. внук великой балерины Марины Семеновой — Андрей Губин подарил кабинету её сценический костюм из балета «Эсмеральда».

28 апреля 2014 г. прошла экскурсия для участников конференции «Актуальные вопросы медико-биологического сопровождения хореографии».

29 апреля 2014 г. гостями Академии были участники фестиваля «Dance Open».

30 апреля 2014 г. сын балерины Нонны Ястребовой — Дмитрий Спивак передал во временное хранение её Блокадный дневник.

5 мая 2014 г. кабинет подготовил необходимые фотоматериалы к изображением студентов Академии, погибших на фронтах ВОВ, для участия в городской акции «Бессмертный полк».

8 мая 2014 г. состоялось открытие «Блокадной экспозиции» и чествование ветеранов.

10 мая 2014 г. прошла обзорная экскурсия для итальянской делегации.

13 мая 2014 г. в рамках празднования юбилея У. Шекспира открылась фотовыставка «Шекспир на балетной сцене»

16 мая 2014 г. фотосъемка воспитанников младших классов

21 мая 2014 г. прошел открытый урок, посвященный 85-летию со дня премьеры балета «Блудный сын» (Хореография Дж. Баланчина).

24 мая 2014 г. состоялась рекламная фотосъемка «Фирмы Гришко».

27 мая 2014 г. к дню рождения города открылась фотовыставка «Балетный Петербург»

29 мая 2014 г. прошла экскурсия для Детской школы искусств № 2 (г. Екатеринбург).

3 июня 2014 г. встреча с профессором Чикагского университета Д. Ричем, специалистом по менеджменту искусств.

6 июня 2014 г. в холле МК открылась фотовыставка «А. С. Пушкин на балетной сцене».

16 июня 2014 г. к юбилею нар. артиста РСФСР, танцовщика Александра Грибова была развернута фотоэкспозиция.

17 июня 2014 г. гостем Академии слал кинорежиссер А. Учитель, ныне работающий над сценарием фильма о М. Кшесинской.

26 июня 2014 г. кабинет предоставил мемориальные материалы для юбилейной выставки А. Я. Вагановой в помещении Эрмитажного театра.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

О. А. Федорченко

ЭТИ РАЗНЫЕ, РАЗНЫЕ ЛИКИ ТАНЦА

Байгузина Е. Н. Многоликий танец. Темы и образы в русском и западноевропейском изобразительном искусстве. Избранные лекции. СПб: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. 176 с., ил.



Осенью 2014 года Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой издала богато иллюстрированную книгу статей Елены Байгузиной «Многоликий танец. Темы и образы в русском и западноевропейском изобразительном искусстве». Е. Н. Байгузина — один из первых отечественных искусствоведов, плодотворно и систематически занимающихся исследованием темы танца в живописи. Она соединяет в себе кропотливого исследователя и блестящего рассказчика, а также талантливого зрителя, ярко и интересно высказывающего свои впечатления. Сборник статей «Многоликий танец» тому подтверждение. Книга родилась на основе научно-исследовательской и педагогической работы Е. Н. Байгузиной последних лет, источником для ее создания стал оригинальный спецкурс «Танец в изобразительном искусстве», разработанный автором для студентов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Стоит подчеркнуть, что сборник не содержит компиляции чужих текстов, а представляет переработанные научные статьи и доклады самой Е. Н. Байгузиной. Акцент в нем сделан на малоизученные в отечественном искусствознании произведения изобразительного искусства, оригинальную интерпретацию работ прославленных мастеров и на разнообразный круг проблем, связанных с образами танца.

Структура сборника, выстроенная в хронологическом порядке, логически оправдана, автор предлагает увлекательнейшее путешествие по историческим эпохам. О танце эпохи античности мы узнаем из статьи, посвященной танагрским статуэткам. Интереснейший историко-культурный материал представляет очерк о плясках и танцах в сюжетах древнерусской живописи. Легкая детективная интрига присутствует в статье о символике бытовых сцен голландской и фламандской

живописи. Автор находит танцевальные сюжеты в самых разнообразных формах: фарфоровой пластике, книжной миниатюре, монументальных фресках... Отдельной темой становится Венеция с ее знаменитым карнавалом и его живописными интерпретациями — эта статья может (и должна!) стать важным источником для педагогов историко-бытового танца. Предметом изучения становится томная и сладострастная ориентальная пляска на картинах Жерома, и порой кажется, что автор описывает подобные сцены некоторых классических балетов. Неожиданные параллели с голливудским кино возникают в статье, посвященной теме танца и вакханалий в творчестве художников второго плана — Альма-Тадемы и Семирадского. Мы становимся незримыми участниками придворных балов, читая статью, посвященную роскошным приемам в императорских и великосветских гостиных. И, конечно же, не обойдена вниманием страстная испанская тема в танце — знаменитые испанские танцовщицы, ставшие героинями полотен: сколько в этом очерке юмора, иронии и... грусти. В описаниях словно предстают воочию жаркие пляски: «Четыре молодых девушки с кастаньетами в руках, чуть не сталкиваясь друг с другом, отбивают жгучие ритмы фламенко. Их экспрессивные фигуры взвихряют вокруг себя пространство, превращая его в красочный калейдоскоп» (с. 161).

Достоинством книги является легкость изложения, сочетаемая с точностью выводов и глубиной подхода к теме. Работа снабжена необходимым научным аппаратом — обширным списком литературы (отечественной и зарубежной), широким изобразительным рядом, включающим сто двадцать иллюстраций.

Материалы и информация, представленные в сборнике Е. Н. Байгузиной будут интересны не только студентам, но и историкам и теоретикам танца, и даже хореографам — выводы автора побуждают размышлять, спорить, высказывать предположения. Книга Е. Н. Байгузиной расширяет горизонты наших знаний, будит фантазию (этому помогают и отлично подобранные цветные иллюстрации), и, значит, провоцирует к новым открытиям и творческим свершениям.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВС СССР — Верховный совет Союза Советских Социалистических Республик
ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета
ГБОУ ДОДДШИ — Государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей Детская школа искусств
ГБУК — Государственное бюджетное учреждение культуры
ГИИ — Государственный институт искусствознания
ГК РСФСР — Гражданский кодекс Российской Советской Федеративной Социалистической Республики
ГМТиМИ — Государственный музей театрального и музыкального искусства
ГРМ — Государственный Русский музей
ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина
ЛГИТМИК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова
ЛГХУ — Липецкий государственный педагогический университет
ЛИА — литературно-издательское агентство
ЛХТ — литературно-художественный театр
КР РИИИ — кабинет рукописей Российского института истории искусств
НОУ — научное общество учащихся
РГПУ — Российский государственный педагогический университет
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
РФ — Российская Федерация
СНК — Совет народных комиссаров
СНО — Студенческое научное общество
СПбУ МВД — Санкт-Петербургский университет министерства внутренних дел
СПбГАТИ — Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ФГУК — Федеральное государственное учреждение культуры
ФЗ — федеральный закон
ФПК — факультет повышения квалификации
ЦИК СССР — Центральный Исполнительный Комитет Союза Советских Социалистических Республик
ЮНЕСКО — Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры (UNESCO — The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
ЦК СССР — Центральный комитет Союз Советских Социалистических Республик
SLFF — Sveriges Läromedelsförfattares Förbund (Союз писателей Швеции)
SPbU — Saint Petersburg State University

АННОТАЦИИ

Академия русского балета имени А. Я. Вагановой: опыт, традиции, практика

Л. И. Абызова

Агриппина Яковлевна Ваганова в годы Великой Отечественной войны

В статье приводятся новые факты биографии А. Я. Вагановой в годы Великой Отечественной войны.

Ключевые слова: биография, история балета, А. Я. Ваганова, педагогическая деятельность, Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, Великая Отечественная война.

П. Ю. Масленников

Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии

В статье рассматриваются: роль А. Я. Вагановой в создании правил медицинского отбора поступающих в хореографические училища; исторические предпосылки к развитию медико-биологической составляющей хореографии, связанные с биографией А. Я. Вагановой; перспективы развития начатого ей дела.

Ключевые слова: А. Я. Ваганова, К. П. Иогансон, Н. Г. Легат, В. И. Степанов, Н. А. Дембо, И. А. Степаник, медико-биологические исследования, медицинский отбор абитуриентов, история балета, морфофункциональные исследования.

Теория и история хореографического искусства

И. И. Борисова

Балет «Сияние Севера» по картинам якутских художников

Балет «Сияние Севера» (1974) на музыку Владимира Бочарова в постановке якутского балетмейстера Алексея Попова можно считать уникальным явлением в истории якутского музыкального театра. Балет основан на материале полотен знаменитых якутских художников, которые в 1967–1970-х годах закрепили за якутской графикой репутацию одного из значительных явлений российского изобразительного искусства. Постановка балета А. Попова интересна не только сочетанием классической хореографии с элементами национального танца, но своеобразным построением — сюитной формой, самостоятельные номера которой объединены общей темой.

Ключевые слова: балет, графика, гравюра, художники, Якутия, Север, музыкальный театр, национальные традиции, балетмейстер А. Попов

Я. Ю. Гурова

Ираклий и Елизавета Никитины. Материалы к биографии

Ираклий и Елизавета Никитины — талантливые артисты императорского балета середины XIX столетия. Их творчество по разным причинам было кратковременным, но, несмотря на это, они оставили яркий след в истории русского искусства. Не публиковавшиеся ранее архивные материалы раскрывают некоторые стороны творческой деятельности Никитиных и неизвестные факты их биографии.

Ключевые слова: история русского балета, дирекция императорских театров, Всеволожские, Никитины.

Н. Н. Зозулина

«Гамлет» Леонида Якобсона. Неосуществленный замысел. По материалам из архива Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (ЦТМ)

Первая публикация архивных документов, связанных с работой балетмейстера Л. В. Якобсона (1904–1975) над балетом «Гамлет». Цель публикации — представить неизвестный читателям творческий замысел легендарного хореографа, познакомить с процессом его предварительной работы над балетом. Для публикации потребовалась доскональная расшифровка рукописного текста Якобсона. В публикацию включены все основные листы с записью неосуществленного балета: либретто, список действующих лиц, описание характеров героев, схемы действия, решения каждой сцены и проч. Автор сопровождает текст рукописи подробным справочным материалом и комментариями.

Ключевые слова: балет, хореограф, рукопись, либретто, архивные документы, «Гамлет», Л. В. Якобсон.

О. И. Розанова

Под знаком Зубра (балет Юрия Трояна в Национальном Академическом Большом театре оперы и балета республики Беларусь)

Статья посвящена премьере балета «Витовт» в Национальном Академическом Большом театре оперы и балета республики Беларусь, состоявшейся в 2013 г. А также — проблеме национального репертуара в его современном бытовании.

Ключевые слова: национальный балет, Витовт, зубр, Ю. Троян, В. Елизарьев, Э. Гейденбрехт, В. Кузнецов, А. Дударев, В. Рылатко

П. А. Силкин

Некоторые базовые движения классического экзерсиса в интерпретации Баланчина

Джордж Баланчин — русско-американский хореограф. В 1933 году Баланчин получил приглашение Л. Керстайна приехать в Америку. Здесь он

создал Школу американского балета на основе русской балетной традиции. Автор статьи рассматривает некоторые движения классического танца из большого лексикона урока Баланчина.

Ключевые слова: Баланчин, танцовщик, хореограф, движения классического танца, интерпретация

Ю. А. Стадник

Этнохореографическая деятельность И. А. Моисеева

В статье подробно рассматривается этнографическая экспедиционная деятельность выдающегося отечественного балетмейстера И. А. Моисеева. Автор приходит к выводу о том, что непосредственное знакомство с традициями разных этносов, отраженное в архиве мастера, содержит мало исследованную, но безусловно актуальную для современной науки о танце информацию.

Ключевые слова: этнохореография, И. А. Моисеев, народный танец, этнический танец, танцевальный фольклор.

А. В. Ипатов, А. Э. Невская

Исследование личности артистов балета с целью оптимизации процесса самореализации и минимизации риска профессиональных деструкций

Статья посвящена исследованию, раскрывающему индивидуально-типологические свойства артистов балета и содержит социально-психологический портрет представителя этой профессии. Исследование обусловлено запросом на оптимизацию, повышение эффективности процесса творческого самовыражения и самореализации в профессии. Его результаты могут быть использованы в целях снижения риска профессиональных деструкций и гармонизацию личностной сферы артиста балета.

Ключевые слова: балет, хореография, искусство, личность, социум, артист балета, адаптация, самореализация, творчество, деструкция.

Г. Ж. Капанова

Из гимнастики — в балет: критерии хореографической пригодности

В современном классическом танце существенно повысились требования к выразительности и физическим возможностям исполнителя. В этом аспекте особый интерес представляют дети, пришедшие в балет из спортивной или художественной гимнастики. Они, как правило, более физически подготовлены, но нуждаются в серьезной корректировке в соответствии с канонами классического танца. В данной статье рассматриваются положительные и отрицательные стороны ранних занятий гимнастикой спортивной направленности с точки зрения балетной пригодности. Самой целесообразной и полезной в подготовке будущих учеников хореографическо-

го училища признается функциональная балетная гимнастика на основе методики преподавания классического танца.

Ключевые слова: хореографическое училище, художественная гимнастика, артист балета, критерии пригодности, функциональная балетная гимнастика.

Е. Э. Дробышева

Аксиология науки: о ценности и оценке научного высказывания

В статье поднимается вопрос о соотношении ценности и оценке изысканий в различных областях современной науки. Проблема определения эффективности деятельности учреждений системы высшего профессионального образования сегодня напрямую увязывается с количеством и качеством производимых научных исследований. Однако именно в определении критерия эффективности научной деятельности существует противоречие, имеющее онтологические причины и ведущее к последствиям различного масштаба и рода — от институционально-организационных до аксиологических. Сама наука как базовая форма существования культуры не может избежать оценочных процедур, следовательно, необходимо ставить вопрос о соотношении ценности и оценки научного высказывания. Начиная с разделения сфер «наук о духе» и «наук о природе», произведенного В. Дильтеем, теоретики и методологи науки ведут дискуссии о соотношении общенаучных и частнодисциплинарных методов исследований. В контексте процессов, протекающих в современном научном сообществе, социогуманитаристика, попадающая в категорию «наук о духе», испытывает проблемы с оценкой ее эффективности.

Ключевые слова: ценность и оценка; аксиология науки; социогуманитаристика; искусствознание.

Г. Н. Домбраускене

Восточное и западное в мелодике корейских протестантских песнопений XX века: к вопросу о взаимодействии универсального и национально-специфического

Статья освещает один из важных вопросов — взаимодействие универсальных и национально-специфических компонентов художественного языка. Протестантский хорал, возникший в условиях немецкой Реформации в первой четверти XVI в., получил широкое распространение сначала по всей Европе, а затем и по всему миру, совершив, по сути, планетарный виток. Автор рассматривает взаимодействием культурных элементов через музыкальный язык западных гимнов и гимнов композиторов Южной Кореи. Осознание механизмов взаимодействия далеких культур предполагает комплексный подход, базирующийся на современных научных представлениях о цивилизационных, культурологических, исторических, философских, аксиологических, семантических, этнокультурных,

синергетических, художественно-эстетических, коммуникационных процессах, протекающих в русле эволюции цивилизации.

Ключевые слова: протестантский хорал, протестантизм в Южной Корее, трансмиссия культуры, искусство Реформации, дихотомия «Запад-Восток», диалектика универсального и национально-специфического.

В. Н. Дробышев

Событие мифа

Статья содержит опыт рассуждения о событии мифа как корреляте активного синтеза веры. Вера не может быть определена через корректировку или смену убеждений, поскольку они возникают из действия разума и выражают его согласие с самим собой. Поэтому автор высказывает предположение о том, что вера образует самостоятельную способность, не сводимую к рассудку, разуму и воображению. Действие этой способности, сопровождаемое рождением мифа, определяет гармонизацию душевной жизни. Характер этой гармонизации и соответствующие ей структуры понимания определяют степень господства мифа в культуре. Автор приходит к выводу о том, что чистота веры пропорциональна степени этого господства.

Ключевые слова: вера, Делез, Кант, Кьеркегор, миф, небытие.

О. А. Печурина

Интерпретация традиционных ремесел в народном танце. Ткачество и плетение

Статья рассматривает ряд этнографических танцев, воспроизводящих трудовые процессы ткачества и плетения. Их анализ включает: сравнение технологической специфики ручного ткачества «живой стан» с еще хореографическим аналогом; рассмотрение ритуальной символики этих танцев.

Ключевые слова: ткачество, плетение, технология, уток, танец, хоровод, танок, карагод, майский шест, ритуал.

Е. Н. Байгузина

Загадки Эберлинга, или Балерина М. Т. Семенова в мастерской художника

Статья посвящена картине А. Эберлинга «Портрет балерины Марины Семеновой» (1937–1940), хранящейся в Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Впервые на основе архивных документов (писем художника и фотографий из его мастерской) делается попытка поэтапно реконструировать процесс создания портрета, прослеживается история бытования картины в стенах Академии. Дается художественно-стилистический анализ «Портрета балерины Марины Семеновой», предлагаются возможные варианты его интерпретации.

Ключевые слова: портрет, балерина, живопись, художник, мастерская, «картина в картине», музей, А. Эберлинг, М. Семенова, символизм, «большой стиль», фотография.

М. Б. Горбатенко

Немецкий драматург-интеллектуал и австрийский театр: Постановки Георга Кайзера на сценах Австро-Венгерской империи в 1910–1920 гг.

В статье рассмотрены австрийские постановки по драматургии Георга Кайзера в 1910–1920 годах. Драматургия Кайзера ознаменовала новую веху в театральных исканиях режиссеров Мюнхена, Франкфурта, Гамбурга, Берлина. Вклад в освоение Кайзера австрийскими режиссерами менее изучен. История театральных воплощений Кайзера в Вене связана, прежде всего, с Раймундтеатром и Фолькстеатром как наиболее прогрессивными сценическими площадками начала XX века, приветствовавшими новую драматургию и театр экспрессионизма. Рудольф Беер, руководивший в 1920ые годы этими сценам и поставивший 8 спектаклей по драматургии Кайзера, вывел имя немецкого драматурга за рамки немецких театров. Уникальна роль малоизвестного венского театра начала XX века — Нойе Винер Бюне, где под руководством Эмиля Гайера в 1915 году (за два года до «открытия» Кайзера в Германии) была поставлена ранняя комедия немецкого драматурга. Усилиями австрийских режиссеров состоялись мировые премьеры драматургии Кайзера (второй части «Газа» и пьесы-утопии «Гатс»). С постановками Кайзера в Вене связана деятельность таких выдающихся театральных личностей начала XX века как Макс Палленберг и Александр Моисси. Австрийские интерпретации драматургии Кайзера способствовали становлению режиссуры экспрессионизма в Европе.

Ключевые слова: драматургия, театр экспрессионизм, австрийский театр, Г. Кайзер, М. Палленберг, А. Моисси.

И. И. Крымская

История театральных воплощений сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук»

Статья посвящена театральному шедевру русского художника Василия Кандинского «Желтый звук» и постановкам этой пьесы на сценах театров мира. Василий Кандинский, будучи многогранно одаренным человеком, интересовался возможностью объединения художественных средств для создания единого, «монументального» произведения искусства, жанр которого он определил как «сценическая композиция». Как живописные «Композиции» Кандинского «беспредметны», так и сценические композиции сюжетно абстрактны, главное в них — независимые контрапунктические линии музыки, цвета, света, слова, танца. Абстрактность сюжета пьесы «Желтый звук» дает ключ к многочисленным, очень непохожим интерпретациям произведения. В последние годы невероятно увеличилось количество постановок этой сценической композиции, что, по мнению автора, объясняется заложенной в пьесе мультимедийностью, с легкостью воплощаемой сегодняшними техническими и компьютерными средствами.

***Ключевые слова*:** В. Кандинский, Ф. Гартман, А. Шнитке, сценическая композиция, «Желтый звук», синтез искусств, театр.

Е. В. Акбалькан

Театр звука. Трактовка голоса в камерно-вокальных произведениях новой музыки

Статья посвящена театрализации применительно к вокальной технике в произведениях композиторов новой музыки. Приводятся варианты бытования этого явления (инструментальный театр, использование периферийных возможностей инструментов, акционизм). Автор говорит о предпосылках расширенной трактовки вокала. В отношении произведений новой музыки, голос рассматривается как синтетический инструмент, оперирующий различными составляющими: собственно звуковой уровень (автор приводит классификацию звуков, составляющих палитру музыкальных произведений), уровень ритмической организации (затрагивая вопросы нотации), элементы театральности (включающие мимику, жестикуляцию, работу с вербальными источниками), импровизация (в различных вариантах проявления). Внимание уделяется вопросам исполнительской интерпретации. Автор подтверждает правомерность своих суждений примерами произведений композиторов новой музыки, приводя иллюстрации фрагментов партитур с комментариями.

Ключевые слова: Вокальная техника, новая музыка, звуковая палитра, фиксация текста, театрализация, импровизация, интерпретация.

Г. К. Жукова

Рождение додекафонии из духа Каббалы: этнокультурные предпосылки конструирования и функционирования языка нововенской композиторской школы

Додекафония — один из видов композиторской техники, созданный и систематически применявшийся Арнольдом Шенбергом и его последователями начиная с первой четверти XX в. Статья посвящена выявлению соответствий додекафонного метода письма, радикально изменившего структуры новоевропейского музыкального сознания, приемам и техникам, возникшим намного раньше — в рамках еврейской религиозной и метарелигиозной традиции.

***Ключевые слова**:* додекафония, музыкальный язык, музыкальный текст, Каббала, А. Шенберг.

С. В. Лаврова

Трансформация структурного мышления в музыке постсериализма

Статья посвящена принципам структурного мышления в музыке второй половины XX в. Трансформация структурных понятий, произошедшая в постсериальной музыке, переместила область интереса со структуры как таковой на область внутреннего строения объекта и заложенного в нем потенциала для развития. Эта идея сближает искусство с математическими и естественно-научными открытиями. В статье анализируются разнообразные идеи формализации новой музыки и сопоставляются с постериальной

музыкальной культурой. Использование в науке таких понятий как нелинейная динамика, хаос, фракталы обострило интерес к основам мироздания и оказалось привлекательным также и для постсериальной музыки. Научные открытия стали ответом на вопросы построения структуры, организации звукового пространства и музыкального времени, соотношения детерминизма и случайности в композиции. Разделяя области интересов сериальной и постсериальной музыки автор статьи находит новые ориентиры для композиторского творчества. В качестве структурных открытий постсериализма автором рассматриваются такие явления как «решетка» в композиции Брайна Фернихоу, «сетка» — «Zeitnetz» — Хельмута Лахенманна, стохастический метод Яниса Ксенакиса, фрактальная геометрия в творчестве Сальваторе Шаррино и Дьердя Лигети.

Ключевые слова: постсериализм, сериализм, структура, новая музыка, Б. Фернихоу, Я. Ксенакис, С. Шаррино, Х. Лахенманн, Д. Лигети, Новая сложность, Zeitnetz.

Л. А. Меньшиков

Становление жанровой системы флюксуса

Художественная практика флюксуса отразила нараставшую во второй половине XX в. тенденцию к интердисциплинарности искусств. Уже в первые годы существования направления стало очевидным его тяготение к двум полюсам contemporary art — искусству объекта и искусству действия. Именно в этих рамках стали возникать все основные устойчивые формы творчества художников флюксуса, которые условно могут быть обозначены как жанры. В статье анализируются предпосылки становления флюксуса как жанровой системы, ее основные составляющие и формы их воплощения в художественной практике 1960–1970-х годов.

Ключевые слова: флюксус, современное искусство, постмодерн, жанровая система, Д. Мачунас, художественная форма, неодада, искусство действия, искусство объекта, интермедиа

ABSTRACTS

Abyzova L. I.

Agrippina Vaganova during the Great Patriotic War

The article presents new biographical facts Vaganova in the Great Patriotic War.

Keywords: biography, history of ballet, Vaganova, teaching activities, Vaganova Academy of Russian Ballet, the Great Patriotic War.

P. Y. Maslennikov

A. Y. Vaganov's role in the development of biomedical aspects of choreography

The article discusses: Vaganov's role in establishing the rules of medical selection entering Ballet School; historical background to the development of biomedical component choreography associated with the biography of Vaganova. And the prospects of development started her business in the present and the future of the Academy of Russian Ballet.

Keywords: A. Y. Vaganova, Ch. P. Ioganson, N. G. Legat, V. I. Stepanov, N. A. Dembo, I. A. Stepanik, biomedical research, medical screening of applicants, the history of ballet, morphological and functional studies.

I. I. Borisova

Ballet «Light of the North» about pictures of Yakut artists

In article ballet on V. Bocharov's music directed by the Yakut ballet master A. Popov is considered. Statement is based on a material of graphic works of the well-known Yakut artists, reflecting philosophy and the nature of severe North country. This ballet is interesting by a combination of classical ballet and the elements of national dance, and by original construction — the suite form, incorporated by leader theme.

Keywords: ballet, graphic arts, musical theater, Yakutia, national traditions, the Yakut artists, «Light of the North», ballet master A. Popov

Y. J. Gurova

Irakli and Elizabeth Nikitiny. Materials to the biography

Article is devoted to Irakli and Elizabeth Nikitinykh's creativity, prominent actors of the imperial Russian ballet of the middle of the XIX century. Archival sources are disclosed by some features of their life and creativity.

Keywords: history of the Russian ballet, imperial theater, Vsevolozhsky, Nikitins

N. N. Zozulina

«Hamlet» by Leonid Jacobson. An unrealized plan

The article is the first publication of the documents from the archives of the choreographer Leonid Yakobson (1904–1975). The purpose of publishing — to submit an unknown creative vision of legendary choreographer — ballet «Hamlet» and familiarize with the process of working on it. For publication required thorough deciphering handwriting Jacobson. The publication includes all the basic sheets with record unrealized ballet libretto, list of actors, description of the characters, action schemes, solutions of each scene and so on. Author accompanies the manuscript detailed reference material and commentary.

Keywords: ballet, choreographer, manuscript libretto, archival documents, Hamlet, L. Jacobson.

O. I. Rozanova

Under the sign of the Bison
(Yury Troyan ballet at the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus)

The article is devoted premiere of «Vytautas» in the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus, held in 2013. And also — the problem of national repertoire in its modern existence.

Keywords: National Ballet, Vytautas, bison, Y. Troyan, V. Yelizariev, E. Geydenbreht, V. Kuznetsov, A. Dudarev, V. Rylatko

P. A. Silkin

Some basic movements of classical Exercise in the interpretation of Balanchine

George Balanchine — Russian-American choreographer. In 1933, Balanchine was invited to LA Kerstayna come to America. Here he created the School of American Ballet, based on Russian ballet tradition. The author considers some of the movements of classical dance from a large vocabulary lesson Balanchine.

Keywords: Balanchine, dancer, choreographer, steps of classical dance, interpretation.

J. A. Stadnik

I. A. Moiseev`s ethnic choreography activity

This article considers the question of collecting folklore dance made by I. A. Moiseev — the outstanding native choreographer. It`s for the first time, when the expeditionary work of the great folk dance connoisseur is reviewed in detail. Owing to acquaintance with authentic traditions of different ethnic groups the expert has come to important conclusions, which are still relevant for the modern dance science today.

Keywords: ethnic choreography, folk dance, ethnic dance, folklore dance, I. A. Moiseev.

A. V. Ipatov, A. E. Nevskaya
The study of personality Ballet in order to optimize the process of self-realization and to minimize the risk of professional destruction

This article describes a study that shows individual-typological properties of the ballet, composed of social and psychological portrait of the artist. This study determined the request to optimize and improve the effectiveness of the creative process of self-expression and self-realization in the profession. Its results can be used to reduce the risk of destruction and harmonization of professional ballet dancer personality.

Keywords: ballet, choreography, art, identity, society, ballet dancer, adaptation, self-realization, creativity, destruction.

G. J. Kapanova
From gymnastics to ballet: choreographic suitability criteria

Today's classical dance provides for a significant increase in requirements for expressiveness and physical abilities of the performer. In this respect, of particular interest are the children switching to ballet from sports or gymnastics. They are, as a rule, more physically fit, but in need of serious correcting in accordance with the canons of classical dance. The author of this article discusses the benefits and drawbacks of early sport-oriented gymnastics in terms of ballet fitness. The functional ballet-oriented gymnastics based on the methodology of teaching classical dance is considered to be the most appropriate and useful practice in the preparation of future choreographic school students.

Keywords: choreographic school, rhythmic-sportive gymnastics, ballet dancer, fitness criteria, functional ballet-oriented gymnastics.

E. E. Drobysheva
Axiology of science: of the value and evaluation of scientific statements

Question of the relationship between values and evaluation of research in various areas of modern science are raised in the article. The problem of determining the effectiveness of modern institutions of the system of higher education is directly linked to the quantity and quality of research produced. However, there is a contradiction in determining the efficiency criterion of scientific activity that has ontological and reasons leading to the consequences of various sizes and kinds — from institutional and organizational to axiological. Science itself as a basic form of existence of a culture can not avoid the evaluation procedures, therefore, the question of the relationship between values and evaluation of scientific statements must be raised. Starting with the partition of fields of science on «the human sciences» and «sciences of nature» produced by Dilthey, theorists and methodology of science lead the discussion on the relationship of general scientific and particular scientific research methods. Socio-humanistic studies fall into the category of «human sciences» and have problems with the evaluation of its effectiveness in the context of the processes occurring in the modern scientific community.

Keywords: value and evaluation; axiology of science; socio-humanistic studies; art studies.

G. N. Dombrauskene

«Eastern» and «Western» in melodies in Korean Protestant hymns of the XX century: the question of the interaction between the universal and the specific of national

Article highlights one of the important issues of interaction of universal and national-specific components of the artistic language, as an example. Protestant chorale arising under the German Reformation in the first quarter of the XVI century., became widespread throughout Europe and then around the world, it is done, in fact, a planetary revolution. The author examines the interaction of cultural elements through the musical language of Western hymns and hymn composers of South Korea. Awareness of the mechanisms of interaction of distant cultures involves a comprehensive approach based on the current scientific knowledge about the civilizational, cultural, historical, philosophical, ontological, semantic, ethnocultural, synergistic, artistic, aesthetic, and communication processes in line with the evolution of civilization.

Keywords: Protestant chorale, Protestantism in South Korea, the transmission of culture, art of Reformation, dichotomy “West-East”, the dialectic of the universal and the specific national.

V. N. Drobyshev

Myth event

The article contains experience of a reasoning on a myth event as a correlate of active synthesis of faith. Faith cannot be defined through adjusting or changing beliefs because they arise from the action of reason and express his agreement with himself. Therefore, the author suggests that faith is the ability to form an independent, not reducible to mind, reason and imagination. The action of this ability, followed by the birth of a myth, determines the harmonization of souls life. The character of the harmonization and structures of understanding corresponding to it define extent of domination of the myth in culture. The author concludes that purity of belief is proportional to extent of this domination.

Keywords: faith, Deleuze, Kant, Kierkegaard, myth, non-existence.

O. A. Pechurina

Interpretation of traditional crafts in folk dances. Weaving and braiding

The article considers a number of ethnographic dance, reproducing labor processes of weaving and braiding. Their analysis includes a comparison of the technological specifics of weaving a «live weaving loom» with more choreographic analogue; consideration of ritual symbolism of these dances.

Keywords: weaving, braiding, technology, ducks, dance, dance, karagod, Maypole, ritual,

E. N. Baigusina

Mysteries of Eberling or ballerina M. T. Semenova is in the artist's studio

This article is devoted to the work of A. Eberling «Portrait of the ballerina M. Semenova» (1937–1940) from Vaganova Ballet Academy. For the first time author gradually reconstructed the process of creating a portrait on the basis of archival documents (artist's letters and photographs from his studio). You can find the history of existence Eberling painting in the Academy. This article analyses artistic and stylistic side of «Portrait of the ballerina M. Semenova» and suggests possible options for its interpretation.

Keywords: portrait, ballerina, painting, artist, workshop, «a picture is in a picture», a museum, A. Eberling, M. Semenova, symbolism, «grand style», picture.

M. B. Gorbatenko

The intellectual German drama on the Austrian scene: Georg Kaisers staging in Austria in 1910–1920

The article is devoted to the previously unstudied Austrian stagings of Georg Kaiser in 1910–1920th. Many directors in Munich, Hamburg, Frankfort, Berlin made some important achievements with his drama. Kaisers stagings in Vienna were not so well-known, but not less significant as a part of expressionism theater. His plays were represented mainly at the Raimundtheater and the Volktheater as the most advanced Viennese stages at the beginning of the 20th century. These theatres were enthusiastic about the new dramaturgy and the theatre of expressionism. Both theaters were directed by Rudolf Beer, who made in 1920th eight Kaisers stagings. Thanks to the «Neue Wiener Bühne», a small Viennese theater of that time, directed by Emil Gayer, Kaiser appeared on the scene in 1915 with an early comedy two years before his first stangings in Germany. The second part of «Gas» and the utopia «Gats» were staged in Vienna as the world premieres. Two meaningful German and Austrian actors Max Pallenberg and Alexander Moissi participated in some Kaisers stagings in Vienna.

Keywords: drama, theater expressionism, an Austrian theater, G. Kaiser, M. Pallenberg, A. Moissi

I. I. Krymskaya

History of theatrical evocation of «The Yellow Sound», scenic composition by Wassily Kandinsky

The article is devoted to the dramatic masterpiece of Russian artist Wassily Kandinsky «The Yellow Sound» and its staging at the world's theatres. Being completely talented Wassily Kandinsky produced pictures, engraved, played musical instruments, wrote theoretical art treatises, and was interested in the possibility to unite the artistic means of all arts to create the single, «monumental» work of art, the genre of which he determined as «scenic composition». Kandinsky's picturesque «Compositions» are as «non-figurative» as the scenic compositions are narratively abstractive, the main thing in them is the

independent, contrapuntal lines of music, color, light, word and dance. As an artist Kandinsky is concentrated on the color and light movement, as at the stage the color can be transformed during time, gaining qualities not available for it in pictorial art. The abstractiveness of «The Yellow Sound» plot provides the key for numerous, very remote work expression. Over recent years the number of this composition staging increased unbelievably, which according to the author can be explained by the inherent multimedia qualities of the play which can be easily embodied with the help of nowadays technical and computer means.

Keywords: V. Kandinsky, F. Hartmann, A. Schnittke, scenic composition, «The Yellow sound», arts synthesis, theater.

E. V. Akbalkan

The theatre of sound. The role of voice in new vocal chamber music

The article is devoted to theatricality in vocal techniques in the works of composers of new music. It lists various forms of theatricality (instrumental theater, the use of peripheral features of instruments (extended playing techniques), Actionism). The author speaks about the roots and origins of extended vocal interpretation. For works of new music, the voice is regarded as a synthetic instrument, operating various components: the sound level proper (the author cites the classification of sounds constituting the palette of musical works), the level of rhythmical organization (including notation issues), elements of theatricality (including facial expressions, gestures, work with the verbal source), improvisation (in various forms). Attention is paid to issues of performance and interpretation. To confirm the validity of her conclusions, the author cites examples of works by composers of new music, giving score fragments with comments.

Keywords: vocal technique, new music, sound palette, the fixation of the text, staging, improvisation, interpretation.

G. K. Zhukova

The Birth of Dodecaphony from the Spirit of Kabbalah: Ethno-cultural Premises in the Emerging and Development of the Second Viennese School Musical Language

Dodecaphony as a method of musical composition is devised by Austrian composer Arnold Schoenberg (1874–1951) and his followers. This technique was influential on composers in the mid-20th century, and played a crucial role in the new European musical thinking changes. The article is devoted to correspondences between dodecaphony and some aspects of kabbalah, treated as the Jewish religious and metareligious tradition.

Keywords: dodekafoniya, musical language, musical text of Kabbalah, A. Schoenberg.

S. V. Lavrova

The transforming of structural thinking in postserial music

The article is devoted to the principles of structural thinking in the music of the second half XX century. Transformation of structural concepts which occurred in post-serial music suffered the area of interest from the structure as such in the area of the internal structure of the object and of its potential for development bring art closer to the mathematical and natural-scientific discoveries. The article analyzes the various ideas formalization of new music and compared with posterialnoy musical culture. The use of science concepts such as nonlinear dynamics, chaos, fractals sharpened interest in the foundations of the universe and be attractive also for postserialnoy music. Scientific discoveries came in response to questions of construction of the structure, organization of space and sound of musical time, the ratio of determinism and randomness in the composition. Dividing the area of interest and serial postserialnoy music author finds a new focus for the composer's creativity. As structural discoveries postserializma author discusses such phenomena as «grid» in the composition of Brian Ferneyhough, «grid» — Zeitnetz — Helmut Lachenmann, stochastic method of Iannis Xenakis, fractal geometry in the work of Salvatore Sciarrino and Gyorgy Ligeti.

Keywords: postserial music, serial music, structure, new music Salvatore Sciarrino, Gyorgy Ligeti, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, New Complexity

L. A. Menshikov

Creation the system of fluxus genres

The art practices of fluxus reflected the intermedia art tendency accruing in the art life of the second half of the XX century. As a result in the first years of the fluxus existence it was shown the inclination to both poles of contemporary art — art of object and actionism. In their framework all main steady forms of the fluxus works arose. These forms can be conditionally designated as fluxus genres. Some separate attempts to give some definiteness to fluxus actions and fluxus objects led to formation of steady system of fluxus art forms or its system of genres. Some prerequisites to formation of this system of genres and its main components and forms of their embodiment in 1960–1970th years art practice are analyzed in this article.

Keywords: fluxus, contemporary art, postmodern, system of genres, G. Maciunas, art form, neodada, actionism, art of object, intermedia

СПИСОК АВТОРОВ

Абызова Лариса Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Abyzova Larisa I. — Ph.D., Associate Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Акбалькан Елизавета Владимировна — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Akbalkan Elizaveta V. — graduate student, Vaganova ballet Academy.

Байгузина Елена Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Bayguzina Elena I. — Ph.D., Associate Professor of Department of philosophy, history and theory of art, Vaganova ballet Academy.

Борисова Ирина Иннокентьевна — балетовед, искусствовед, доцент кафедры хореографии Арктического государственного института культуры и искусств, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Borisova Irina I. — expert on art, specialist in ballet, Associate Professor of Department of choreography of Arctic State Institute of Culture and Arts, graduate of Vaganova ballet Academy.

Гурова Янина Юрьевна — кандидат искусствоведения, редактор научно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Gurova Yanina Y. — Ph.D., editor in the Academic publications department of Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory.

Горбатенко Марина Борисовна — кандидат философских наук, доцент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.

Gorbatenko Marina B. — Ph.D., Associate Professor at the St.Petersburg State Theatre Arts Academy, specialist in German and Austrian Theatre and Literature.

Горина Татьяна Николаевна — заведующая Мемориальным кабинетом истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Gorina Tatiana N. — Head of Memorial office history choreographic education, Vaganova ballet Academy.

Домбраускене Галина Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусства и культуры, директор Морского гуманитарного института Морского государственного университета имени адмирала Г. И. Невельского (г. Владивосток).

Dombrauskene Galina N. — Ph.D., Associate Professor of department of history of arts and culture, director of «Maritime State University named after Admiral G. I. Nevelsky» (Vladivostok).

Дробышева Елена Эдуардовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии, истории и теории искусств Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Drobysheva Elena E. — Doctor of Philosophy, Professor of Department of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova ballet Academy.

Дробышев Виталий Николаевич — докторант Русской христианской гуманитарной академии.

Drobyshev Vitaly N. — doctoral candidate, Russian Christian Humanitarian Academy.

Жукова Галина Константиновна — кандидат философских наук, доцент кафедры органа, клавесина и карильона факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета.

Zhukova Galina K. — Ph. D., Assosiate Professor of Faculty of Arts, St. Petersburg State University.

Зозулина Наталия Николаевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Zozulina Natalia N. — Ph.D, Professor of Department of Theory and History of Ballet, Vaganova ballet Academy.

Ипатов Андрей Владимирович — кандидат психологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы, педагог-психолог высшей квалификационной категории, член Союза писателей Швеции (SLFF).

Ipatov Andrei V. — Ph.D, Assosiate Professor of St. Petersburg State Institute of Psychology and Social Work, educational psychologist highest qualification category, member of SLFF.

Капанова Гульнара Жумагалиевна — артистка балета, магистрант кафедры хореографии Казахстанской национальной академии искусств им. Т. Жургенова.

Kapanova Gulnara Z. — ballet dancer, graduate student of Choreography Kazakh National Academy of Arts T. Zhurgenov.

Крымская Илона Игоревна — заведующая кабинетом фонотеки Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Krymskaya Ilona I. — graduate student, head office audio library of Vaganova ballet Academy.

Лаврова Светлана Витальевна — кандидат искусствоведения, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Lavrova Svetlana V. — Ph.D, Prorektor for Research and Development, Vaganova ballet Academy.

Максимов Вадим Игоревич — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой зарубежного искусства Санкт-Петербургской Государственной академии театрального искусства, профессор кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, руководитель Театральной лаборатории Вадима Максимова.

Maksimov Vadim I. — Doctor of Arts, Head of the Department of Foreign Art Saint Petersburg State Theatre Arts Academy, Professor Department of ballet Academy of Russian Ballet Vaganova, Head of Laboratory Theater Vadim Maximov.

Масленников Павел Юрьевич — артист балета Михайловского театра, аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Maslennikov Pavel Y. — Mikhailovsky Theatre ballet dancer, a graduate student Vaganova Academy of Russian Ballet.

Меньшиков Леонид Александрович — кандидат философских наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Menshikov Leonid A. — Ph.D, Assosiate Professor, Prorektor for educational and methodical work, Vaganova ballet Academy.

Невская Анастасия Эдуардовна — магистрант Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы

Nevskaja Anastasia E. — graduate student of the St. Petersburg State Institute of Psychology and Social Work

Печурина Ольга Алексеевна — кандидат философских наук, доцент кафедры общественных наук Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна

Pechurina Olga A. — Ph.D, Assosiate Professor with the Department of Philosophy and History, Saint Petersburg State University of Technology and Design.

Розанова Ольга Ивановна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Rozanova Olga I. — Ph.D, Assosiate Professor of Department of Education choreographer (Vaganova ballet Academy).

Силкин Петр Афанасьевич — кандидат педагогических наук, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета, докторант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Silkin Petr A. — Ph.D, Professor of Department of Education choreographer (Vaganova ballet Academy), doctoral candidate (Herzen State Pedagogical University of Russia).

Стадник Юлия Александровна — старший преподаватель кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

Stadnik Julia A. — senior lecturer of Department of choreographic art, Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences.

Федорченко Ольга Анатольевна — кандидат искусствоведения, балетовед, критик.

Fedorchenko Olga A. — Ph.D, critic, specialist in ballet.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»

Журнал как часть российской и академической научно-информационной системы участвует в решении следующих задач:

– отражение результатов научно-исследовательской, педагогической, научно-практической и инновационной деятельности профессорско-преподавательского состава, студентов, аспирантов и соискателей Академии, а также профессорско-преподавательского состава и научных работников вузов и научных организаций России, стран СНГ и дальнего зарубежья;

– формирование научной составляющей академической среды и пропаганда основных достижений академической науки;

– выявление научного потенциала для внедрения передовых достижений науки в образовательный процесс Академии;

– формирование открытой научной полемики, способствующей повышению качества научных исследований, эффективности экспертизы научных работ;

– обеспечение гласности и открытости в отражении научной проблематики исследовательских коллективов, кафедр Академии.

В Журнале публикуются научные материалы, освещающие актуальные проблемы различных отраслей знания, представленных в научно-исследовательской деятельности Академии, имеющие теоретическую или практическую значимость, а также направленные на внедрение результатов научных исследований в образовательную и творческую деятельность. Также могут публиковаться статьи российских и иностранных ученых, преподавателей, научных работников, аспирантов, соискателей высших учебных заведений и научных организаций Российской Федерации, стран СНГ и дальнего зарубежья по научным направлениям

– балетоведение;
– история и теория хореографического искусства;
– история музыкального театра;
– искусствоведение;
– культурология и эстетика;
– информационные технологии инновации в области искусства и хореографии;
– педагогика и методология хореографии;
– педагогика и психология высшей школы;
– персоналия (рубрика, посвященная выдающимся деятелям балета);
– вопросы менеджмента в области культуры, аспекты правового регулирования труда творческих работников;
– рецензии;
– мемуарно-исторические публикации.

В Журнале также предусмотрена публикация архивных материалов, кратких научных сообщений (резюме о конференциях, научных экспедициях) и рецензий.

Журнал Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой реализует независимую политику формирования редакционного портфеля и является свободной трибуной для научного обмена и дискурса. Редакция осуществляет научную редактуру материалов, но не является при этом органом цензуры. Поэтому, мнение публикуемых авторов могут отличаться от мнения редакции, авторская стилистика в статьях сохраняется.

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

1. Правила публикации статей в журнале

1.1. Материал, предлагаемый для публикации, должен являться оригинальным, неопубликованным ранее в других печатных изданиях. Рекомендованный объем статьи — 17–32 тыс. печатных знаков с пробелами. Авторы присылают авторские материалы, оформленные в соответствии с правилами журнала, по электронной почте, или обычной почтой или передают лично ответственному секретарю серии. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией серии после ее рецензирования и обсуждения. Решение редколлегии фиксируется в протоколе заседания.

1.2. Статья рецензируется в порядке, определенном в Положении о Вестнике Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой

1.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

2. Комплектность и форма представления авторских материалов

2.1. Обязательными элементами публикации являются:

- индекс УДК, который должен достаточно подробно отражать тематику статьи;
- фамилия и инициалы автора (соавторов);
- название статьи (на русском и английском языках);
- основная часть;
- примечания и библиографические ссылки;
- аннотация статьи и ключевые слова на русском языке;
- аннотация статьи и ключевые слова на английском языке (с переводом фамилии автора (соавторов) и названия статьи), объем английской аннотации должен составлять 100-250 слов;
- адресные сведения об авторах, местах работы авторов (название организаций указывать на русском и английском языках) и контактная информация;
- пристатейные списки литературы в романском алфавите (латинице).

Указанные элементы публикации обязательны согласно требованиям ВАК, НЭБ, Scopus, Web of Science.

2.2. Общие правила оформления текста

Авторские материалы должны быть подготовлены с установками размера бумаги А4 (210×297 мм), с полуторным междустрочным интервалом. Цвет шрифта — черный, стандартный размер шрифта — 12. Размеры полей: правое — 25 мм, левое — 25 мм, верхнее — 25 мм, нижнее — 25 мм. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

Все текстовые авторские материалы принимаются исключительно в формате RTF (Reach Text Forman). Файл статьи должен быть полностью идентичен напечатанному оригиналу, предоставленному редакции журнала, или содержать внесенную редакцией правку. Исправления, дополнения и т.п., внесенные без ведома редакции, учитываться не будут. Страницы публикации нумеруются, колонтитулы не создаются.

2.3. Иллюстрации

Все иллюстрации должны иметь наименование и, в случае необходимости, пояснительные данные (подрисуночный текст); на все иллюстрации должны быть даны ссылки в тексте статьи. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. Если рисунок один, он не нумеруется.

Чертежи, графики, диаграммы, схемы, иллюстрации, помещаемые в публикации, должны соответствовать требованиям государственных стандартов Единой системы конструкторской документации (ЕСКД).

Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (распечатанными на принтере или выполненными традиционным, ручным способом, размер: min 90×120 мм, max 130×120 мм) и файлами электронных документов.

Электронные полутоновые иллюстрации (фотоснимки, репродукции) должны быть представлены в формате JPS или TIF, серый, минимальный размер 100×100 мм, разрешение 300 dpi.

Штриховые иллюстрации (чертежи, графики, схемы, диаграммы) должны быть представлены в формате AI, EPS или CDR, черно-белый (цвет недопустим).

Текстовое оформление иллюстраций в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы – прямое начертание, латинские — курсивное.

2.4. Таблицы

Все таблицы должны иметь наименование и ссылки в тексте. Наименование должно отражать их содержание, быть точным, кратким, размещенным над таблицей. Таблицу следует располагать непосредственно после абзаца, в котором она упоминается впервые. Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу. Заголовки граф, как правило, записывают параллельно строкам таблицы; при необходимости допускается перпендикулярное расположение заголовков граф.

При подготовке таблиц следует учитывать, что Вестник не имеет технической возможности изготавливать вклейки для многоколоночных таблиц, не умещающихся на полном развороте журнального формата.

Текстовое оформление таблиц в электронных документах: шрифт Times New Roman или Symbol, 9 кегль, греческие символы – прямое начертание, латинские — курсивное. Таблицы не требуется представлять в отдельных документах.

2.5. Примечания, ссылки и библиографическое описание источников

Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

Совокупность затекстовых библиографических ссылок (список использованной литературы) оформляется как перечень библиографических записей, помещенный после текста документа. Нумерация сквозная по всему тексту. Для связи с текстом документа порядковый номер библиографической записи в затекстовой ссылке набирают в квадратных скобках в строку с текстом документа. Если ссылку приводят на конкретный фрагмент текста документа, цитату, в отсылке указывают порядковый номер и страницы, на которых помещен объект ссылки. Сведения разделяют запятой: [10] или [10, с. 81].

Примеры оформления затекстовых библиографических ссылок (согласно ГОСТ)

1. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Исследование. М.: Реал, 2002. 352 с.
2. Евсеева Т. П. Джон Мартин, Уильям Хогарт, Джованни Пастроне, Давид Гриффит и Сергей Эйзенштейн: взаимосвязь эстетических взглядов // Науч. Труды ин-та им. И. Е. Репина. Вып. 23: Вопросы теории культуры. Спб, 2012. Октябрь/декабрь. С. 277–287.
3. Modernism in Dispute: Art since the Forties / P.Wood, F.Franscina. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 267 p.

Объектами составления библиографической ссылки также являются электронные ресурсы локального и удаленного доступа. Ссылки составляют как на электронные ресурсы в целом (электронные документы, базы данных, порталы, сайты, веб-страницы, форумы и т.д.), так и на составные части электронных ресурсов (разделы и части электронных документов, порталов, сайтов, веб-страниц, публикации в электронных сериальных изданиях, сообщения на форумах и т.п.). После электронного адреса в круглых скобках приводят сведения о дате обращении к электронному сетевому ресурсу: после слов «дата обращения» указывают число, месяц и год:

1. Ценова В. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум. Джон Кейдж – Валерия Ценова (интервью, которого не было). URL: http://www.21israel-music.com/Cage.him (дата обращения: 30.03.2012).

2.6. Форма предоставления авторских материалов

2.6.1. Текст статьи, распечатанный на принтере и в электронном виде на компакт-диске или флеш-карте в отдельном файле в формате RTF. Название файла — фамилия первого автора + «Ст». Например: «Иванов Ст.rtf».

2.6.2. Текст аннотации и ключевые слова на русском и английском языках (перевод названий на англ. язык обязателен), распечатанные на принтере и в электронном виде в отдельном файле. Название файла – фамилия первого автора + «Ан». Например: «Иванов. Ан.rtf».

2.6.3. Файлы иллюстраций и диаграмм, распечатанные на принтере и в электронном виде. В одном файле – одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG,

TIF (для полутоновых изображений) или AI, FH. CDR, EPS (для векторных изображений). Название файла — фамилия первого автора + «Рис N», строго в порядке следования в статье. Например: «Иванов Рис 1.ipj», «Иванов Рис 2.eps», «Иванов Рис 3.al».

2.6.4. Файлы шрифтов, использованных при написании статьи.

2.6.5. Сведения об авторах (ФИО полностью, основное место работы, ученая степень, ВУЗ (название полностью), факультет, кафедра, должность, e-mail, номер телефона с указанием кода города), распечатанные на принтере и в электронном виде в отдельном файле. Название файла — фамилия автора + «Свед». Например: «Иванов Свед.rtf».

2.6.6. Рецензия или отзыв научного руководителя (консультанта), заверенные печатью факультета, администрации вуза или отдела кадров вуза.

2.6.7. В случае пересылки материалов по электронной почте распечаток на принтере не требуется. Рецензию или отзыв следует отсканировать с разрешением 100 dpi (полноцветное изображение), сохранить в отдельный файл в формате JPG со средним качеством компрессии (в Photoshop — 9 единиц). Название файла — фамилия первого автора + «Рец». Например: «Иванов Рец.ipg». Настоятельно рекомендуем авторам произвести пробную распечатку всех предоставляемых в электронном виде материалов на любом доступном им принтере.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2014 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65
http://www.vaganovaakademy.ru
e-mail: science@vaganovaakademy.ru

ЧИТАЙТЕ В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:

К. Иванова
О ПРИМЕНЕНИИ ТЕХНИКИ «BODY PERCUSSION»
НА УРОКАХ РИТМИКИ В АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

Статья посвящена вопросам организации профессионального ритмического обучения артистов балета. На примерах из преподавательской практики автора рассматриваются современные приемы и методы музыкально-ритмического воспитания.

Л. Н. Сафронова
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ
К ОБУЧЕНИЮ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ
В МЛАДШИХ КЛАССАХ

Автор статьи, опираясь на собственный многолетний опыт, рассматривает основные положения подготовки обучающихся в младших классах. В частности: постановку корпуса, позиции ног, элементарные движения классического танца (plié, battements tendus и др.)

Т. В. Гордеева
КИНЕСТЕЗИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ
СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Автор рассматривает новый подход в исполнительской практике танцовщиков второй половины XX века. В основе его лежит заострённое внимание к формированию осознанности тела в движении с целью развития «телесного интеллекта».

П. Ю. Масленников
АНАЛИЗ СОМАТОТИПОВ СТУДЕНТОВ БАКАЛАВРИАТА
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ФАКУЛЬТЕТА
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ.

Статья посвящена результатам исследований, проводившихся на базе Лаборатории медико-биологического сопровождения хореографии АРБ имени А. Я Вагановой в 2011–2014 гг.

Т. В. Букина
«РУССКИЕ СЕЗОНЫ» С. П. ДЯГИЛЕВА
У ИСТОКОВ РОССИЙСКОГО АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА

В работе рассматривается феномен «Русских сезонов» в Париже как коммерческая стратегия С. П. Дягилева. Автор делает вывод о том, что при разработке своего проекта предприниматель-реформатор опирался на пример театра Р. Вагнера в Байройте.

Е. И. Балакина
АКТУАЛЬНОСТЬ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ СУЩНОСТИ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ НЕЛИНЕЙНОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ XX–XXI ВЕКОВ

Статья раскрывает новые методологические пути изучения острейшей проблемы современности — определения смысла и значения Искусства в системе культуры. Особое значение придаётся «парадигме нелинейности», в рамках которой складываются контуры научного синтеза знаний о природе, жизни и человеке.

Г. В. Алексеева
КОМПЛЕКСНОЕ ВОСПРИЯТИЕ МЕХАНИЗМОВ АДАПТАЦИИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА В ДРЕВНЕЙ РУСИ: СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ

Публикуемая статья впервые суммирует комплекс механизмов адаптации византийского искусства, исследуемый автором в течение многих лет.

Л. А. Меньшиков
ДЮССЕЛЬДОРФСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ В ОРГАНИЗАЦИОННОЙ ИСТОРИИ ФЛЮКСУСА: РАЗВИТИЕ ГРУППЫ В 1960-е годы

В статье рассматривается содержание, предпосылки и последствия камерного фестиваля в Дюссельдорфе (2–3 февраля 1963 года) для истории и организации деятельности художественного движения флюксуса.

С. В. Лаврова
АНТИ-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В НОВОЙ МУЗЫКЕ

Музыкально-риторические фигуры закрепились в качестве семантических значений в эпоху барокко и были призваны донести до слушателя высокие идеи посредством звуковых и гармонических средств. Автор посвящает свою статью истории трансформаций, приведших музыку к анти-риторическому языку, объединяющему произведения искусства в единое коммуникативное пространство без помощи нарратива.

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 3 (32) 2014

Ответственный редактор *С. В. Лаврова*
Редактор *А. В. Константинова*
Технический редактор *О. В. Пугачева*
Корректор *А. В. Константинова*
Дизайн обложки *Т. И. Александровой*
Макет и верстка *О. В. Пугачева*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.

Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
http://www.vaganovaakademy.ru

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaakademy.ru

При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 05.12.2014. Формат 70×100/16.
Усл. печ. л. 19,18. Тираж 300. Заказ № 0281471.

Отпечатано в типографии ООО «Супервэйв Групп».
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15.